ND
588
.T86
R81

Künstler-Monographien

1593
.76r

W. Trübner

von

H. Rosenhagen

THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

Liebhaber-Ausgaben

Nr. 98

Künstler-Monographien

In Verbindung mit Anderen
herausgegeben von H. Knackfuß

98

Wilhelm Trübner

1909

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing

759.3
T76r

Wilhelm Trübner

von Hans Rosenhagen

Mit einem Titelbild, 97 Abbildungen
im Text, darunter 12 farbige

1909

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing

Von diesem Werke ist für Liebhaber und Freunde besonders luxuriös ausgestatteter Bücher außer der vorliegenden Ausgabe

eine numerierte Ausgabe

veranstaltet, von der nur 12 Exemplare auf Extra-Kunstdruckpapier hergestellt sind. Jedes Exemplar ist in der Presse sorgfältig numeriert (von 1—12) und in einen reichen Ganzlederband gebunden. Der Preis eines solchen Exemplars beträgt 20 M. Ein Nachdruck dieser Ausgabe, auf welche jede Buchhandlung Bestellungen annimmt, wird nicht veranstaltet.

Die Verlagshandlung.

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.

THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/wilhelmtrbnermit00rose

Photographische Aufnahme von Nicola Perscheid, Berlin, Juni 1909.

W. Trübner.

Wilhelm Trübner.

Die Zeit um 1870 gehört zu den bedeutungsvollsten Perioden der ganzen deutschen Kunstgeschichte. Nicht allein weil sie so reich ist an großen Künstlern und herrlichen Werken, sondern auch weil damals nach vierhundert Jahren zum ersten Male wieder die deutsche Kunst der romanischen als ein ebenbürtiger und starker Gegner gegenübertrat. Dieses Ereignis hatte sich ziemlich lange vorbereitet. Schon im achtzehnten Jahrhundert wird die Sehnsucht nach einer nationaldeutschen Kunst laut. Heinse, Goethe, Herder, Wackenroder, A. W. Schlegel, Hamann und andere gaben ihr Ausdruck. Das neue Jahrhundert sieht die ersten Kämpfe, die teils gegen die im Klassizismus verkörperte Antike, teils gegen die Renaissance und teils gegen die welsche Kunst überhaupt geführt werden. Der Klassizismus befindet sich bald drei Gegnern gegenüber: den Realisten, die ihre Fahnen ziemlich gleichzeitig im deutschen Norden, in Berlin und Wien entfalten; den Nazarenern, die seinem heidnischen Gebaren mit den milden Waffen des Christentums zu begegnen suchen, und den Romantikern, welche die Mächte der nationalen Phantasie und Poesie gegen ihn ins Feld führen. Nazarener aber und Romantiker kämpfen sowohl gegen die Renaissance, als auch gegen die welsche Art. Doch die Gegner bleiben so lange stärker als die Angreifer, bis der Realismus in der Landschaftsmalerei ein von den Feinden nicht eben gut verteidigtes Gebiet findet, sich darin festsetzt und von hier aus Eroberungszüge unternimmt. Außerdem wird Holland als das Land entdeckt, das seine germanischen Kunstideale sich leidlich gut bewahrt hat. Es wird mit seinen Kunstschätzen der Erzieher zu einer guten Malerei, die nicht italienischen Ursprungs ist.

Abb. 1. Wilhelm Trübner im 22. Lebensjahre.

Es beginnt nun die gesamte europäische Kunstsituation sich langsam zu verschieben. Rom, das die deutschen Klassizisten, Nazarener und Romantiker noch voll andächtiger Überzeugung aufgesucht hatten, verliert um die Mitte des Jahrhunderts seine Anziehungskraft für die Maler. Sie gehen von da ab gern nach Paris, geraten dort sozusagen aber wieder in die Höhle des Löwen; denn die Gleyre, Couture, Delaroche und Cogniet predigen die Rückkehr zur Renaissance und wissen gerade die Deutschen auf ihre Seite zu bringen. Millet, der große Bauernmaler, der Entdecker der Schönheit in der Wahrheit, und Courbet, der prachtvolle Realist, die beide absolut deutsche Elemente in die französische Malerei hineintragen, machen den deutschen Künstlern gar keinen Eindruck, denn sie wissen von ihrer eigenen Art zu wenig, um ermessen zu können, was jene wollen. Wien und Berlin verlieren durch das siegreiche Vordringen der neubelebten Renaissance und dem daraus resultierenden Rückgang der autochthonen realistischen Kunst ihre führende Stellung im deutschen Kunstleben teils an Düsseldorf, teils an München. Während die rheinische Kunstmetropole aber gegenüber den Einflüssen von Belgien und Frankreich her nicht standhält, wird München, durch seinen Kunstausstellungspalast den anderen deutschen Kunststädten als Anziehungspunkt für aufstrebende deutsche

Abb. 2. In der Kirche (1869). Kunsthalle Karlsruhe. (Zu Seite 71.)

Maler mächtig überlegen, mählich zum wichtigsten deutschen Kunstzentrum. Ludwig I. hatte dafür gesorgt, daß der junge Künstler in München alles fand, was er zu seiner Erziehung brauchte. Eine Akademie, an der namhafte und tüchtige Künstler wirkten, Kunstsammlungen, die reiches Studienmaterial boten, und endlich taten er und seine Nachfolger das beste, was die Künstler nur wünschen konnten: sie gaben große und schöne Aufträge. Dazu das ungebundene Leben — wer einmal in München war, ging nicht mehr gern fort, geschweige denn ins Ausland, wo man Kosten und Unbequemlichkeiten hatte.

Die Beziehungen der Münchener Kunst zur Wiener waren seit Anfang des Jahrhunderts zu eng gewesen, als daß jene nicht zu dieser in einer gewissen Abhängigkeit gestanden hätte. Der liebenswürdige Realismus der Waldmüller, Gauermann, Danhauser, Amerling und Fendi findet seine Gegenstücke in den Leistungen der Adam, Kobell, Wagenbauer, Neher, Klotz und Bürkel. Hatten die Wiener ihre Führich und Steinle, so konnten die Münchener mit Schnorr und Schwind aufwarten. Erst das Auftreten Pilotys und das Studium der alten Meister in der Pinakothek, das besonders Wilhelm Diez in Schwung gebracht hatte, gab München gegenüber Wien einen neuen und eigenen Charakter.

Und weil man in München zuerst wieder mit Bewußtsein die Holländer des siebzehnten Jahrhunderts auf ihr gutes Handwerk und ihre malerischen Probleme hin studierte, konnte dort eine Malergeneration emporwachsen, die Glänzendes zu leisten vermochte, zugleich aber das in den Werken jener Meister aufgespeicherte nationale Fluidum so fest in sich aufgenommen hatte, daß sie instinktiv alles dem deutschen Wesen nicht Gemäße für sich ablehnte und aus dem Gefühl heraus nach einer neuen deutschen Kunst strebte. Der glänzenden Entwicklung, die diese nahm und der vermutlich eine überaus machtvolle Entfaltung gefolgt wäre, wurde indessen ein Ziel gesetzt durch den Umschwung der Verhältnisse nach dem siegreichen Kriege.

Deutschland war stets und ist immer wieder das Land der widerstrebenden Kräfte. In dem Augenblicke, da die voranstrebende junge deutsche Kunst sich hätte betätigen, Zeugnis ablegen können für den Aufschwung deutschen Geistes auch auf ihrem Gebiete, wurde das deutsche Volk durch eine geschäftskluge Münchener Künstlerpartei, der sich eine Reihe von Kunstgelehrten anschloß, genötigt, Renaissance als die eigentliche deutsche Kunstform anzuerkennen. Dieses Unternehmen glückte um so eher, als das aus langem Schlummer erwachte Selbstbewußtsein der Nation nach möglichst prächtigen und imposanten Kunstdenkmälern verlangte, und da sich solche nach vorhandenen Mustern ungleich leichter und schneller herstellen ließen als absolut neu gestalten, so mußten die ernsthaften Arbeiter gegenüber den geschickten Nachempfindern natürlich ins Hintertreffen geraten. Die imitatorische Richtung fand ihre kräftigste Stütze in dem ihr geistig verwandten Münchener Kunstgewerbe und es gelang ihr, sich in Gemeinschaft mit diesem so gründlich durchzusetzen und in der Gunst des Publikums zu befestigen, daß die Künstler, die sich bemüht hatten, eine gute deutsche Kunst aus Eigenem zu machen, einfach in den Hintergrund gedrängt wurden.

Abb. 3. Junge mit Halskrause (1871). (Zu Seite 22.)

Soviel Schaden diese Niederlage gestiftet, so sehr sie die deutsche Kunstentwicklung aufgehalten hat — sie konnte weder die Idee, daß Deutschland wieder seine eigene Kunst haben müsse, vernichten, noch die von ihr betroffenen Künstler entmutigen. Ehe dem Volke nicht die Einsicht kam, daß die deutschen Kunstideale ihrer Natur nach andere sein müßten, als die, welche die italienische Renaissance geschaffen, ließ sich freilich keine Änderung des unerfreulichen Zustandes erwarten. Ein glückliches Schicksal hat es jedoch gefügt, daß diese künstlich neubelebte Renaissance verhältnismäßig schnell ab-

Abb. 4. Junge am Schrank (1871). Staats-Galerie Stuttgart. (Zu Seite 34.)

wirtschaftete, daß ihr andere ebensowenig lebenskräftige Kunstmoden folgten, bis schließlich ein völliger Bankrott dieser retrospektiven Bewegung eintrat. Diese Vorgänge machten wenigstens einen Teil des Publikums stutzig. Man begann zu begreifen, daß eine Kunst, die lediglich mit Reminiszenzen wirtschaftete, bald da, bald dort Anlehnung suchte, eigentlich des Zusammenhangs mit dem Empfinden der Gegenwart und dem des deutschen Volkes entbehrte. War denn das Charakteristikum der deutschen Kunst immer Nachahmung gewesen? Hatten denn die Leute, welche die Renaissancezeit als den Höhepunkt deutscher Kunst und Art ausgegeben, etwas geleistet, das den Schöpfungen der Dürer, Holbein, Cranach, Altdorfer an die Seite gestellt zu werden verdiente? Reichte ihr Ehrgeiz höher

als Bilder zu produzieren, die so aussahen, als hätten sie irgendwelche alte Meister gemalt? Und damit wurden sie diesen doch in keiner Weise ähnlich; denn die hätten im Leben nun und nimmermehr daran gedacht, Künstlern, die lange vor ihnen gelebt, nachzuahmen. Die alten großen Meister respektierten ihre Vorgänger

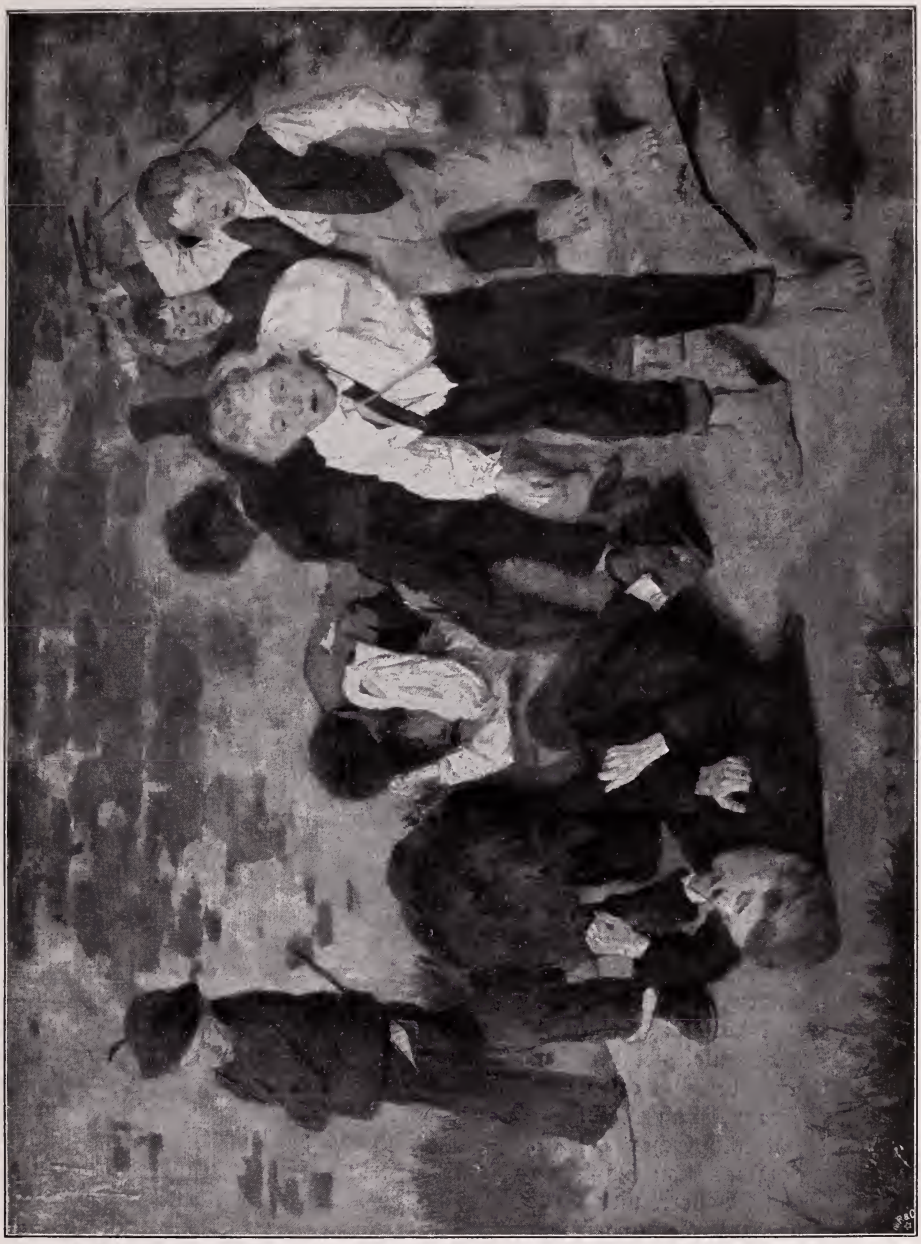

Abb. 5. Raufende Buben (Juli 1872). Im Besitz des Herrn Biermann, Bremen. (Zu Seite 83.)

sicherlich und bewunderten auch ihre Werke, waren jedoch wohl fest überzeugt, daß sie selbst in manchen Beziehungen ihnen überlegen waren und Dinge zu sehen und wiederzugeben gelernt hatten, die diese überhaupt noch nicht bemerkt. Die hatten zweifellos die Wirklichkeit nachgebildet, wie sie sie wahrgenommen. Wer durfte ihnen also das Recht nehmen, ebenso zu handeln? Um alles in der Welt

würde doch Dürer nicht so gemalt haben wie der Meister Berthold, oder Holbein wie der Meister des Marienlebens, oder Rubens wie Jan van Eyck. Indem man in Künstler- und kunstfreundlichen Kreisen sich solchen Überlegungen hingab, begann man gleichzeitig Untersuchungen anzustellen, durch welche Eigenschaften sich denn die deutschen Meister von anderen großen Meistern unterschieden hätten. Man kam dabei zu allerlei Entdeckungen. Man bemerkte, daß Dürer das Gefühlsmoment mit besonderer Liebe gepflegt hatte, fand bei Holbein eine starke Neigung für realistische und intime Wiedergabe der Wirklichkeit, bei Cranach einen kecken Humor und entdeckte bei Altdorfer ein Gefühl für die Schönheit der Natur, das in jener Zeit nur er, der Deutsche allein gehabt. Und volkstümlich waren diese Meister gewesen. Ihre Werke waren von jedermann gewürdigt und verstanden worden. Welche Künstler der Gegenwart hatten sich je solcher Popularität erfreut? Die Maler, deren Bilder schon neu den Eindruck hervorriefen, als seien sie vor ein paar hundert Jahren entstanden, gewiß nicht. Auch die Maler, die, zurückblickend, allerlei Ereignisse der Weltgeschichte in ihren Bildern geschildert hatten, nicht. Aber Moritz von Schwind, der die deutschen Sagengestalten lebendig gemacht, Ludwig Richter, der das deutsche Familienleben verherrlicht hatte, — die waren volkstümlich gewesen. Kein Zweifel. Wo waren aber nun unter den neueren Malern die, welche Anspruch darauf gehabt hätten, neben jenen Künstlern als nationale Größen genannt zu werden? Es blieb nichts anderes übrig, als sie unter denen zu suchen, die man über die Renaissancegaukler vergessen hatte.

Die erste Entdeckung war Arnold Böcklin. Er wurzelte mit seinen Schöpfungen zwar auch in der Renaissance und in Italien; in seinen Werken war aber ein Humor, der den Cranachs an Geist und Tiefe weit übertraf, und seine Lust an der lebhaften Farbe war urgermanisch. Außerdem besaß er Phantasie und erzählte in seinen Bildern die wundervollsten Märchen. Dann kam Hans Thoma an die Reihe, teils, weil er mit Böcklin einige Gemeinsamkeiten hatte, teils, weil er viel naiver und ursprünglicher schien und mit seinen Landschaften wie ein Nachkomme Altdorfers wirkte. Die nächste Etappe war Wilhelm Leibl, weil er in bemerkbarer Weise an Holbein gemahnte. Die Entdeckung Leibls als eines großen deutschen Künstlers war das wichtigste Moment dieser nationalen Bewegung im Publikum; denn wenn man ihn zunächst auch nur als einen Maler mit den Tugenden eines bewunderten alten Meisters schätzte — bei näherer Bekanntschaft mit ihm mußte man notgedrungen zu der Erkenntnis der außerordentlichen malerischen Qualitäten gelangen, die in seinen Bildern steckte und die entschieden über die Holbeins hinausgingen. Und in der Tat: Nachdem man zu der Schätzung Leibls nach der künstlerischen Seite vorgerückt war, kostete es kaum noch Mühe, alle die anderen Maler zu entdecken, die mit ihren Schöpfungen beweisen, daß um 1870 herum eine wahrhafte Blütezeit der besten deutschen Malerei bestanden hat, die in Deutschland ganz unbemerkt geblieben ist, weil die Nation verlernt hatte, ihre eigene Art in der Kunst zu erkennen, und wieder einmal durch das Gaukelspiel der Renaissancekunst und noch dazu von den oberflächlichsten Akteuren betört worden war.

Keine Frage, daß Leibl die bedeutendste Erscheinung in dieser neuen deutschen Kunst ist. Schon deshalb, weil er, ohne rechts und links zu blicken, seiner eigenen Idee von Kunst und von Malerei gefolgt. Nicht, daß er nicht anderen großen Meistern viel verdankte; aber er ist absolut frei von jeder Beeinflussung durch die Leistungen irgendwelcher zeitgenössischer Künstler und hat die Grenzen der Malerei in ganz unerhörter Weise erweitert, der Malerei als Handwerk Perspektiven eröffnet, wie vor ihm kein anderer. Er hat keine monumentalen Werke im wörtlichen Sinne geschaffen; er ist aber ein Künstler von monumentalem Wuchs, dem vielleicht nur die Gelegenheit gemangelt hat, sich in Schöpfungen zu offenbaren, die der allgemeinen Vorstellung von monumentaler Kunst genugtun. Nach und nach hat sich erst herausgestellt, von welchem erstaunlichen Einfluß Leibl auf

Abb. 6. Mädchen auf dem Kanapee (April 1872). Königl. National-Galerie, Berlin. (Zu Seite 71.)

die Gestaltung der Münchener Kunst zwischen 1870 bis 1885, daß er das heimliche Vorbild vieler Kollegen in der Schule Pilotys und vor allem der ganzen Diez-Schule gewesen ist, daß selbst so hervorragende Künstler, wie Munkaczy und Liebermann, ihm die stärksten Anregungen verdanken. Von besonderer Wirkung war sein Beispiel natürlich auf die Maler, die ihm persönlich nahe standen. Er hat Schule gemacht, ohne je selbst Schüler im üblichen Sinne gehabt zu haben, lediglich durch seine Bilder und durch das, was er darüber zu den wenigen gesprochen, mit denen er verkehrte. Die Wirkung seiner Kunst und Persönlichkeit wäre freilich unendlich größer gewesen, wenn er einen Erfolg beim Publikum in der Zeit gehabt hätte, da er seine vorzüglichsten Werke schuf. Da das aber nicht der Fall war, hat er nur in den paar Jahren einen bemerkbaren Einfluß auf

Abb. 7. Im Atelier (1872). Königl. Neue Pinakothek zu München. (Zu Seite 72.)

die Münchener Kunst ausgeübt, als er in München arbeitete, ist er nur den wenigen Künstlern ein hohes Vorbild geblieben, welche die Kunst wirklich ernst nahmen, sie um ihrer selbst liebten, nicht als ein Mittel, um Geld und schnellen Ruhm zu erwerben. Unter allen den Künstlern, die in diesem Sinne Leibl gefolgt sind und seine Begriffe von Kunst weiter zu entwickeln gesucht haben, ver-

dient keiner stärkere Beachtung und Bewunderung als Wilhelm Trübner. Er hat freilich am längsten darauf warten müssen.

Daß Trübners Bedeutung in Deutschland so spät erkannt worden ist, liegt wohl daran, daß der deutsche Charakter seiner Kunst an Züge gebunden ist, die in der deutschen Kunst verhältnismäßig selten und daher nicht eigentlich volkstümlich sind, wenigstens nicht in der Form der Tafelmalerei. Trübner wendet sich in seiner Malerei durchaus an die Sinne, kaum oder gar nicht an das Gemüt. Er setzt in die Leuchtkraft und Bewegtheit seiner Farben die Hoffnung, daß sie Empfindungen und Stimmungen hervorrufen können, die andere Künstler durch den Inhalt und den Ausdruck ihrer Bilder erzeugen. Er überrascht auch nicht durch die Fülle des in seinen Werken geborgenen Lebens, sondern sucht dieses durch den Glanz der Farbe und den Reichtum des Tons zu ersetzen. Er denkt gar nicht daran, dem Publikum durch geistreiche Einfälle Beifall ablocken zu wollen; sein Ehrgeiz reicht nicht weiter, als sich durch ein vollendet schönes Handwerk bemerkbar zu machen. Malen ist ihm eine Funktion, die unbedingt zu seinem Leben gehört. Und er will in der Malerei nichts als die Farbe und ihre Harmonie und sucht hierin Schönheit. Es läge keine Veranlassung vor, ihn als Künstler hochzustellen, wenn das nicht in ganz eigener Weise geschähe. Vergleicht man Leibl mit Holbein, so darf Trübner getrost neben Grünewald gestellt werden. Man findet bei ihm dieselbe Gleichgültigkeit gegen das Naturschöne und die gleiche leidenschaftliche Neigung, die Disharmonien des irdischen Seins durch die Zauberkraft der Farbe zu lösen. Freilich ist Trübner ohne die hinreißende seelische Kraft, die den Aschaffenburger Meister auszeichnet, aber rein artistisch ist er ihm sehr ähnlich, schon in der Fähigkeit mit der Farbe an sich monumentale Wirkungen zu erzielen. Indessen alle solche Vergleiche hinken. Wie Leibls Kunst sich nicht mit der Holbeins deckt, so wird die Trübners nicht durch die Grünewalds erklärt. Es soll mit dem Vergleich nur angedeutet werden, daß die künstlerischen Tendenzen Trübners nicht ohne Beispiel in der älteren deutschen Malerei sind. Die Zugehörigkeit des Künstlers zu den Malern, die man als nationale Größen schätzt, kommt auch in man-

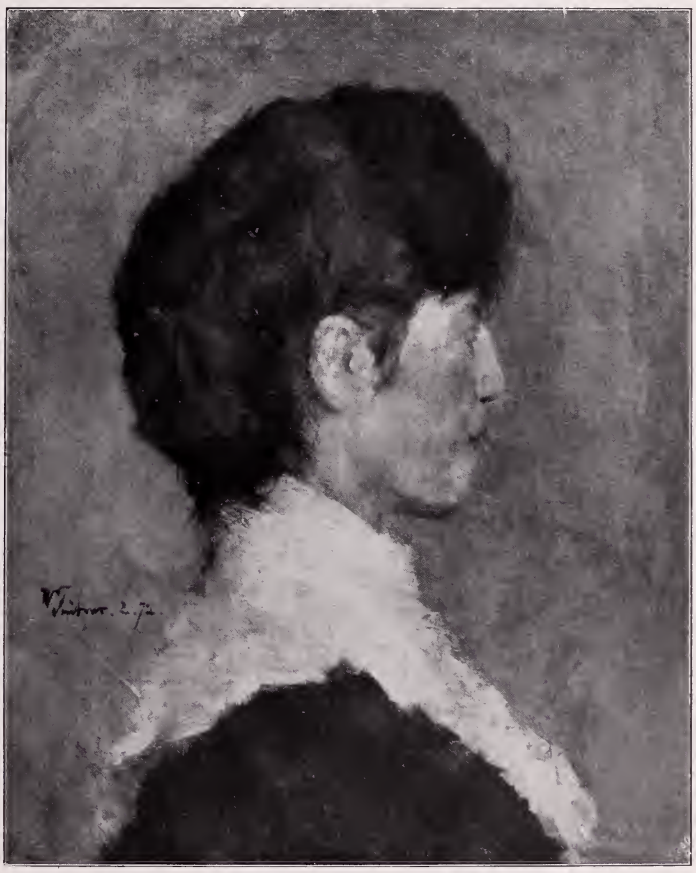

Abb. 8. Studienkopf im Profil (1872). In Privatbesitz. (Zu Seite 72.)

chen anderen Eigenschaften noch zum Ausdruck. So in der Einfachheit seiner Motive, in der geraden, naiven Art, mit der er sich diesen nähert, in seinem gesunden Wirklichkeitssinn und in seiner soliden Arbeitsweise. Auch eine gewisse Schwerfälligkeit des Ausdrucks und das feste Beharren auf dem einmal für richtig Erkannten sind Eigenschaften, die man anführen kann, um des Malers Deutschtum zu beweisen oder vielmehr den ausgesprochen deutschen Charakter seiner Kunst zu kennzeichnen.

Noch viel einfacher ist es allerdings, das deutsche Wesen in Trübners Kunst auf deren enge Beziehung zu Leibls Kunst zurückzuführen. Aber es geschieht ohnehin zu häufig, daß seine Vorzüge aus seinem Verhältnis zu diesem Meister erklärt werden. Warum soll denn Trübner nur diesem und nicht seiner Natur

Abb. 9. Zeitungslesender Mohr (1872). Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt a. M. (Zu Seite 73.)

Abb. 10. Mohr mit Blumen (1872). Im Besitz des Herrn Generalkonsul Oppenheim, Frankfurt a. M. (Zu Seite 73.)

gefolgt sein? Zwischen jedem Künstler und seinem Vorbild wird immer eine gewisse Verwandtschaft bestehen. Daß Leibl und Trübner ganz verschiedene Naturen sind, ließe sich am besten vielleicht dadurch beweisen, daß man die Kopien zeigte, die jener nach van Dyck, dieser nach Rubens gemalt. Während man in Leibls Arbeit sofort die Art des eleganten Hofmalers Karls I. erkennt, glaubt man in der Trübnerschen zunächst ein Original des deutschen Malers zu sehen und wird erst nach und nach bewußt, daß es sich um eine Kopie nach Rubens handelt. Leibl setzte einen Ehrgeiz darein, den van Dyck genau so zu geben, wie er war, — Trübner war es unmöglich, sich zu verleugnen, sich so in die Art eines anderen Malers zu vertiefen, daß er dessen Werk getreu nachbilden konnte. Dabei gehörte Rubens zu den Malern, die er am meisten bewunderte. Es gelang ihm jedoch weder, dessen graziöse Pinselführung, noch dessen reine Farbengebung zu erreichen. Er empfand und sah schon ein Bild nicht objektiv, sondern durchaus subjektiv, als ein Naturprodukt, aus dem er, Trübner, etwas zu machen hätte. In der gleichen Weise muß er also auch wohl Leibls Kunst gesehen und empfunden haben. So sehr er sich bemüht hat, seinem bewundernswerten

Abb. 11. Singender Mönch (1873). (Zu Seite 36.)

Abb. 12. Selbstporträt (1873). Galerie Dresden. (Zu Seite 36.)

Vorbilde ähnlich zu werden — es ist ihm nur in einer bestimmten Richtung gelungen: im Handwerklichen. Die Art, wie Leibl die Farbe Fläche an Fläche auf die Leinwand brachte, den Pinsel so sicher und zart ansetzte, daß die Farben miteinander verschmolzen scheinen und doch durch die Pinselführung wieder auseinandergehalten sind, die malerische Durcharbeitung einer Hand: dieses und vieles andere noch von des Meisters handwerklichen Künsten vermochte Trübner sich zu eigen zu machen, weil er in hohem Maße Sinn für dergleichen besaß und von dem Wunsche beseelt war, ebenso gewandt und sicher und gut malen zu können, wie dieser Künstler, den er für den erfahrensten und kenntnisreichsten hielt. Daß er hierin bevorzugt war, geht daraus hervor, daß keiner von den vielen Künstlern, die neben Trübner mit Leibl verkehrten und als seine Schüler gelten, im Handwerklichen Leibl so nahe gekommen ist. Jene haben dem Meister wohl allerlei Gewohnheiten abgesehen, ihn auch in manchen Äußerlichkeiten erreicht, nur in einem blieben sie zurück: in seiner Kunst, den Pinsel zu gebrauchen. Sie achteten darauf, was Leibl machte, Trübner interessierte sich allein für das Wie. Das Nachahmen lag nicht in seinem Talent; denn eine gewisse Schwere seines Wesens verhinderte ihn, sich in die Anschauungsweise eines anderen hineinzudenken oder hineinzuleben. Er war darauf angewiesen, den Weg, den ihm die Natur vorgezeichnet, zu gehen. Kein Künstler aus dem Leibl-Kreise kann so wenig mit Leibl verwechselt werden wie Trübner. Darum ist es ganz und gar falsch, das Abhängigkeitsverhältnis des jüngeren Künstlers zu dem älteren als das Wesentliche in Trübners Werk hinzustellen. Es lohnte nicht, von Trübner zu sprechen, wenn das Gute in seinen Schöpfungen nichts wäre als ein Widerschein der Leiblschen Kunst.

Auch Courbet wird gern als künstlerischer Ahn Trübners genannt. Natürlich mit der Absicht, diesen herabzusetzen, ihn als Nachahmer hinzustellen. An der Tatsache, daß zwischen den beiden Künstlern viele Gemeinsamkeiten bestehen, läßt sich freilich nicht rütteln, eine direkte Beeinflussung des deutschen Malers durch den französischen aber in keinem Falle nachweisen. Man kann jedoch ganz ruhig den Spieß umdrehen und fragen: Welcher intelligente Maler zwischen 1860 und 1875 hat nicht von Courbet gelernt? Der gesunde Realismus, den dieser seit der Mitte des Jahrhunderts vertrat, wirkte, obwohl oder vielleicht weil er von allen Hütern der großen Kunstideale so heftig bekämpft wurde, bahnbrechend. Die wirklichen Künstler sind stets Empfindungsmenschen; wie hätten sie sich dem

Eindruck eines so furiosen Temperaments, wie Courbet es war, entziehen können? Nicht, daß er stets bewußt nachgeahmt worden wäre; aber seine wütenden Angriffe auf Leonardo, Raffael und Tizian machten starken Eindruck. Indem man sich von diesen einstigen Leitsternen, auf deren betrügerischen Schein der kühne Revolutionär hingewiesen, allmählich innerlich abwandte, kam man fast von selbst dazu, die Götter Courbets — Ribera, Zurbaran, Velasquez, Ostade und Hals — anzuerkennen. Paris war damals sehr viel mehr als gegenwärtig europäisches Kunstzentrum. Kein Wunder, daß die Grundsätze Courbets, die den jungen französischen Künstlern imponierten, auch in Deutschland Anerkennung fanden und um so verständnisvoller aufgenommen wurden, als die Neigung zu einem gesunden künstlerischen Realismus zweifellos eher dem deutschen als dem französischen Volkscharakter entspricht. Was Courbet dem deutschen Empfinden angenehm macht, schadete ihm bei dem französischen Publikum in dem Maße, daß es auch jetzt noch nicht seine Werke nach Verdienst würdigt, sondern sie bis zu einem gewissen Grade für roh und barbarisch hält.

Gerade München war für die Aufnahme der von dem französischen Meister ausgehenden Anregungen prädisponiert; denn die Verhältnisse lagen ähnlich wie in Paris. Was dort Ingres, Delacroix und Delaroche hieß, führte in München die Namen Kaulbach, Schwind und Piloty. Es muß eine Wohltat für die Maler gewesen sein, einen Wink zu erhalten, auf welche Weise sie von dieser philosophierenden, dieser dichtenden und dieser theatralischen Kunst zu einer lebendigen gelangen konnten. Und sie kamen auf demselben Wege zu dieser wie Courbet, indem sie sich von den spanischen und holländischen Realisten zur Wirklichkeit leiten ließen und von ihnen lernten, den etwa vorhandenen Mangel an natürlicher Schönheit durch die unvergängliche Schönheit der künstlerischen Leistung

Abb. 13. Beim römischen Wein (1873). In Privatbesitz. (Zu Seite 95.)

auszugleichen. Die Prinzipien Courbets waren von den jüngeren, voranstrebenden Münchener Malern akzeptiert und in Taten umgesetzt worden, ehe sie dessen Bilder gesehen hatten. Als der Meister von Ornans 1869 nach München kam, war er überrascht, nicht nur Gesinnungsgenossen dort zu finden, Künstler, die gleichen Zielen zustrebten wie er, sondern auch einen Maler, der selbst ihm gewaltig imponierte: Wilhelm Leibl.

Es ist undenkbar, daß Trübner von der von Courbet indirekt veranlaßten Bewegung in Deutschland unbeeinflußt bleiben konnte; anderseits jedoch auch ganz ausgeschlossen, daß er nach einjährigem Studium in Karlsruhe schon fähig gewesen wäre, sich Courbets Art durch das Studium von dessen 1869 im Münchener Glas-

Abb. 14. Vater des Künstlers (1873). (Zu Seite 36.)

palast ausgestellten Bildern anzueignen. Viel näher liegt die Annahme, daß er von seinem späteren Lehrer Hans Canon auf die Bahnen dieses Malgenies gelenkt worden ist. Es gibt Bildnisse von der Hand des Wiener Malers, zu deren Autorschaft Courbet sich mit Vergnügen bekannt haben würde. Aber es ist immerhin möglich, daß Trübner während der mit Schuch und Hagemeister im Frühjahr 1874 unternommenen Studienreise nach Brüssel dort Bilder des französischen Malers und seiner sehr zahlreichen belgischen Nachfolger gesehen hat. Man merkt davon nur nichts in den in Brüssel entstandenen Bildern des deutschen Künstlers, den drei rembrandthaften Christusbildern, an dem „Frühstück“ und dem „Bacchus“, die durchaus an Rubens und Jordaens oder Canon denken lassen. Und Trübner selbst gibt an, daß sein und seiner Freunde Hauptinteresse

die damals in Brüssel zur Schau gestellte Aachener Galerie Suermondt erregt habe und daher eifrig von ihnen studiert worden sei. Die unmittelbar an Courbet erinnernden vier Wildstilleben aber und die ersten schon höchst charakteristischen Landschaften des Künstlers sind ein Jahr vor dieser Reise in Heidelberg gemalt worden. Und als Trübner 1878 auf sechs Tage nach Paris fuhr, um die Weltausstellung zu besuchen, ist es ihm sicher nicht gelungen, viele Bilder eines Malers zu sehen, der ein paar Monate vorher, vergessen von seinen Landsleuten, im Exil gestorben war. Es läßt sich also mit dem besten Willen nicht feststellen, daß Trübner unter der direkten Wirkung Courbetscher Bilder die Ähnlichkeit mit dem Meister gewonnen hat, die unleugbar vorhanden ist. Bleibt also nur noch die

Abb. 15. Mutter des Künstlers (1873). (Zu Seite 36.)

Möglichkeit übrig, daß die Beziehung durch Hans Thoma vermittelt wurde, mit dem der Künstler 1872 in einem Atelier zusammenarbeitete, und in dessen Frühwerken der Einfluß des von ihm aufrichtig bewunderten französischen Meisters unverkennbar ist. Wie seltsam nun, daß Thomas Landschaften gar keine Ähnlichkeit mit denen Courbets zeigen, während die Trübners nicht vielen, aber einigen Landschaften des großen Realisten außerordentlich gleichen! So konnte man auf der Pariser Centennale von 1900 eine „Ansicht von Freiburg" Courbets sehen, die genau ein so sonores Grün zeigte, wie des deutschen Malers Landschaften, und auch in ihrer ganzen Anlage an diese erinnerte.

Aber es ist wohl überhaupt richtiger, das Begründen des äußerlichen Zusammenhanges, von dem Trübner selbst nichts weiß, aufzugeben und dafür Ähnlichkeit des Talents anzunehmen. Die ist zweifellos in hohem Grade vorhanden

und nur dadurch nicht in die Augen springend, daß in des deutschen Malers Lebenswerk die großen Szenen und Kompositionen fehlen, an die man immer denkt, wenn der Name Courbet genannt wird. Beide Künstler sind geborene Malmenschen, beide besitzen das gleiche Gefühl für die Wirkung des Tons in der Malerei, die gleiche Fähigkeit, eine Bildfläche mit schönen Farbtönen zu dekorieren; beide sind glänzende Handwerker, die mit unendlicher Geduld ihre Arbeit leisten; beide stehen fest mit beiden Füßen auf der Erde und fühlen sich von nichts so inspiriert, wie von der Wirklichkeit. Ohne diese sind sie hilflos. Nur sie erregt ihre Phantasie, spornt sie zu großen Taten an. Und auch das haben beide gemeinsam, daß sie die Wirklichkeit stets im Moment der Ruhe, ohne den Ausdruck des zuckenden Lebens geben, sozusagen: Stillebenmäßig. Selbst das Licht verliert in ihren Bildern seine unerhörte Beweglichkeit und wird dafür zu einem farbigen Element. Aus diesem stillebenartigen Charakter resultiert nicht zum geringsten Teil der Anschein altmeisterlicher Kunstübung, den Courbet und Trübner mit ihren Werken erwecken, und der Eindruck solider Arbeit und sorgfältiger Ausführung. Diese ruhige Kunst breitet Behagen um sich und erweckt die erfreulichste Vorstellung von physischer und psychischer Gesundheit ihrer Urheber.

Courbet erscheint nur temperamentvoller als der deutsche Maler, weil ihn seine Eitelkeit zu allerlei auffälligen Unternehmungen verlockte; im Grunde seiner Seele aber und als Künstler ist er derselbe schwerfällige Mensch wie Trübner. Er will alles können, alles leisten, geht jedoch ganz bedächtig vor. Bei beiden Malern dauert es sehr lange bis sie neue Eindrücke aufnehmen. Dafür verarbeiten sie sie indessen um so gründlicher. Nur daß der romanische Künstler die Form mit größerer Sicherheit beherrscht als der deutsche. Leider hat Trübner das stolze Selbstbewußtsein gefehlt, das der Franzose in hohem Maße besaß. Während Courbet sich für den ersten Meister seiner Zeit hielt und der Überzeugung war, daß keiner seine Sache besser verstünde als er, war der deutsche Maler voller Respekt gegen die Künstler, die er als Vorbilder betrachtete. Nicht, daß er sie nachgeahmt hätte; aber er fühlte sich kleiner als sie. Dieser pietätvolle Zug in seinem Charakter ist bis zu einem gewissen Grade verhängnisvoll für Trübner gewesen, weil er ihn sehr lange hinderte, kühnere Leistungen als seine bewunderten Freunde hervorzubringen. Während Courbet stets so arbeitete, als müsse ihm der Erfolg mit Gewißheit zufallen, wartete der deutsche Maler fast zaghaft auf den Erfolg und als dieser durchaus nicht kommen wollte, suchte er ihn zu erzwingen, indem er Konzessionen machte, anstatt sich, wie es der Franzose getan, in seiner Art zu erhöhen, sich noch radikaler zu geben als seine Freunde. Erst als die Kritik ihn zu unterstützen begann, machte sich Trübner von seinem Autoritätsglauben frei, fand er den Mut zu stolzeren Flügen. Wenn Courbet, wie Trübner, eine Selbstbiographie geschrieben hätte, würde man darin vergeblich nach einem Satze suchen, der eine Parallele vorstellen könnte zu seines deutschen Kollegen Bemerkung: „So waren mir gleich zu Anfang meiner Künstlerlaufbahn die vier größten Könner des Jahrhunderts: Feuerbach, Canon, Leibl und Thoma zu Führern und Leitsternen geworden.“ Welche Bescheidenheit oder vielmehr welche Unterschätzung der eigenen Fähigkeiten! In dem, was Trübners Stärke ist, reicht ihm nicht einer dieser Künstler das Wasser. In seiner Art ist er kein geringerer Könner als jeder einzelne von diesen vieren, und als Künstler erscheint er immer da am größten, wo er sich am weitesten von diesen Leitsternen entfernt. Nur, wo sie ihm in handwerklicher Beziehung als Führer dienen konnten, hat er von diesen „Könnern“ einen Vorteil gehabt. Dabei scheidet Feuerbach völlig und Thoma bedingungsweise aus. Ihre Führung im Geistigen aber hat ihm sicherlich mehr geschadet als genützt; denn sie entfernte ihn von seiner eigenen Natur, von dem sicheren Grunde seines Wesens, indem sie ihn auf das Gebiet der Phantasie verlockte, das ihm seiner ganzen Anlage nach verschlossen bleiben mußte.

Denn Trübner war ein Erdenbürger und seine Phantasie durchaus an Irdisches, an dem schönen Schein der Dinge verhaftet. Seine Intelligenz umfaßte nie soviel wie sein Auge. Dieses war und ist durchaus der erfindende Teil an ihm. Es lehrte ihn, Erscheinungen, Schönheiten wahrnehmen, die keiner von seinen Führern je bemerkt. Trübner war im Sinne Goethes „von Natur aus richtig" und hatte, dank seiner materiellen Unabhängigkeit, die Gelegenheit, es zu bleiben. Daß er sich hier und da zu Konzessionen bereit finden ließ, ist eine Schwäche, die ihre Erklärung darin findet, daß Trübner in den Jahren, da sich der Charakter bildet, die unfähigsten Leute in seiner Umgebung unendliche

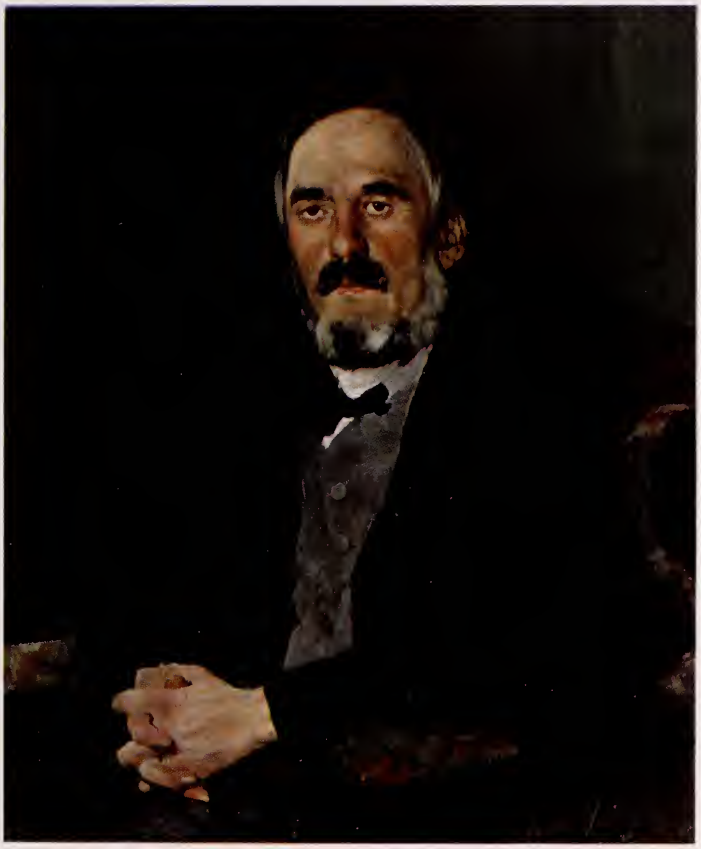

Abb. 16. Porträt des Bürgermeisters Wilh. Hoffmeister aus Heidelberg (September 1872). Besitzer: Herr Hermann Nabel, Berlin. (Zu Seite 80.)

Erfolge erringen sah, während er nur Widerständen begegnete und deshalb an der Richtigkeit seines Strebens zu zweifeln begann. Die Ursprünglichkeit seiner Begabung offenbart sich vor allem darin, daß er in einem Alter, da andere noch mit dem ABC der Kunst zu tun haben, Werke schuf, die jedem reifen Meister die größte Ehre machen würden. Er war fast, was man ein Wunderkind nennt. Alles schien ihm, wie von selbst, mühelos zugefallen, was den Meister ausmacht: Sicherheit in der Wahl der Aufgabe, Sicherheit in der Ausführung, Sicherheit des Geschmacks. Trübners Frühwerke sind durchaus geeignet, das Ende einer glänzenden Künstlerlaufbahn zu zieren. Diese Frühreife hat fast etwas Erschreckendes, Elementares, und sie ist wohl schuld daran, daß des Künstlers späteres

Abb. 17. Dame mit japanischem Fächer (1873). Kunsthalle Bremen.
(Zu Seite 73.)

Schaffen eindruckslos blieb und unterschätzt wurde. Von einem Wunderkinde erwartet man immer Außerordentliches und vergißt, daß es noch viel nötiger als andere hat, sein Talent zu befestigen, damit es mit den ihm von der Natur verliehenen Kräften Schritt hält. Die Frühwerke Trübners wirken deshalb so harmonisch und bedeutend, weil Talent und Kräfte auf gleicher Höhe sind; während zehn Jahre später das Talent zurückgeblieben erscheint und die Kräfte sich wahllos betätigen. Und gerade in dieser Zeit, wo der Künstler einen Führer am nötigsten gebraucht hätte, war er zufälligen Einwirkungen ausgesetzt, die ihn verwirrten und seinen Leistungen den Stempel mangelnder Selbsterkenntnis aufdrückten. Daß Trübner schließlich doch wieder zu sich selbst gekommen ist, verdankt er der Abwesenheit seiner Leitsterne. Von dem Augenblicke an, da er einfach seinem Instinkt folgte, der ihn zur Natur führte, war er auch der großen Kunst wiedergeschenkt, konnte er sich aufs neue entwickeln und sein Talent höher bringen.

Trübner ist kein Führer zu geistiger und seelischer Erhebung. Seine Kunst ist sinnlicher Natur, auf dem Wege der Wahrnehmung gewonnen und für diese bestimmt. Trübners Bilder wollen wie die Wirklichkeit gesehen und gefühlt werden. Ihr Geist ist die Farbe. Sie lassen sich nicht schildern wie eine Komposition von Kaulbach oder eine gemalte Erzählung von Böcklin. Sie sind nicht so schön durch das, was sie darstellen, als durch die Art der Beobachtung und der Darstellung. Eine an sich ganz gleichgültige Gartenlandschaft Trübners kann durch den Ausdruck seiner Farben eine Kostbarkeit ersten Ranges sein, eine Wohltat fürs Auge, eine Erhebung fürs Herz, das echten künstlerischen Geist in jeder Form erkennt und verehrt.

Der Maler hatte und hat ein Interesse daran, sich Leibls Schüler zu nennen; denn der Sohn des Kölner Domkapellmeisters wird in kommenden Jahrhunderten nicht geringeren Ruhm genießen, als Holbein, Rembrandt oder irgendein anderer Großer der Kunstgeschichte. Trübner nannte sich schon Leibls Schüler, als die Größe dieses einzigen Meisters dem Publikum noch ganz verborgen war, in der weisen Voraussicht, daß einst die Zeit kommen würde, da Leibls epochale Bedeutung nicht mehr zu leugnen oder zu verbergen wäre. Gelang es ihm selbst nicht, sich zu der gleichen Höhe aufzuschwingen, wie der Meister, so mußte ihm

der Titel eines Leibl-Schülers soviel Relief geben, wie es der eines Rembrandts-Schülers den Maes, Flinck, Bol, Eeckhout und anderen Ateliergenossen des Leidener Müllerssohns verliehen hat. Mit besserem Rechte hätte er sich allerdings als Canons Schüler bezeichnen dürfen. Bei dem hat er wirklich gearbeitet und die positiven Fähigkeiten ausgebildet, die Leibl bei der ersten Bekanntschaft mit Trübners Malerei sogleich zu rühmen wußte. Aber es ist sicher ehrenvoller, Leibls Schüler zu heißen als der Canons; denn dieser gilt als Eklektiker. Und doch wird auch der Tag noch kommen, da man von Johann von Straschiripka mit der ihm gebührenden Hochachtung sprechen wird; denn er, der sich als Maler Canon nannte, war nichts weniger als eine alltägliche Erscheinung, sondern der geborene Künstler und mit einem höchst umfangreichen Talent begabt. Es ist sicher sein und nicht Leibls Verdienst, daß Trübner sich so früh zu einem glänzenden Koloristen entwickelte. Was in dessen Malerei von Rubens und Terborch steckte, geht zweifellos auf Canons Vorliebe für diese Meister zurück, und ebenso verdankt er dem Wiener Maler das repräsentative Etwas, das seine Bildnisse haben. Daß Leibl durch sein Beispiel verfeinernd auf Trübners Malerei gewirkt, ist keine Frage; aber in den frühen Genrebildern des jüngeren Künstlers findet man koloristische Finessen, die durchaus auf die Wiener Kultur der Rahl und Canon zurückgehen. Die Schüler Rembrandts haben in ihres Meisters Werkstatt gearbeitet, Leibl gönnte seinen sogenannten Schülern nicht einmal die Korrektur. Er ließ sie seine Bilder sehen und sprach mit ihnen darüber, ließ sich auch wohl sagen, was der und jener an irgend einem alten Meister entdeckt hatte; aber Unterweisungen mit dem Pinsel gab er nicht. Die Intelligenteren unter den jüngeren Künstlern begriffen vollkommen, daß er eine außerordentliche Erscheinung war. Ganz besonders bevorzugt fühlten sich natürlich die jungen Leute, die er seines Umgangs würdigte. Daß Trübner am meisten von ihm profitierte, lag wohl daran, daß er in der glücklichen Lage war, sich die Erwerbung einer ihn besonders zusagenden Arbeit Leibls zu gestatten. Während die anderen sich damit begnügen mußten, das, was sie von der Betrachtung Leiblscher Malwerke lernen konnten, im Kopf nach Hause zu tragen, durfte Trübner in seinem Atelier des Meisters „Jungen mit der Halskrause" sozusagen als Modell benutzen und sich so gründlich wie möglich

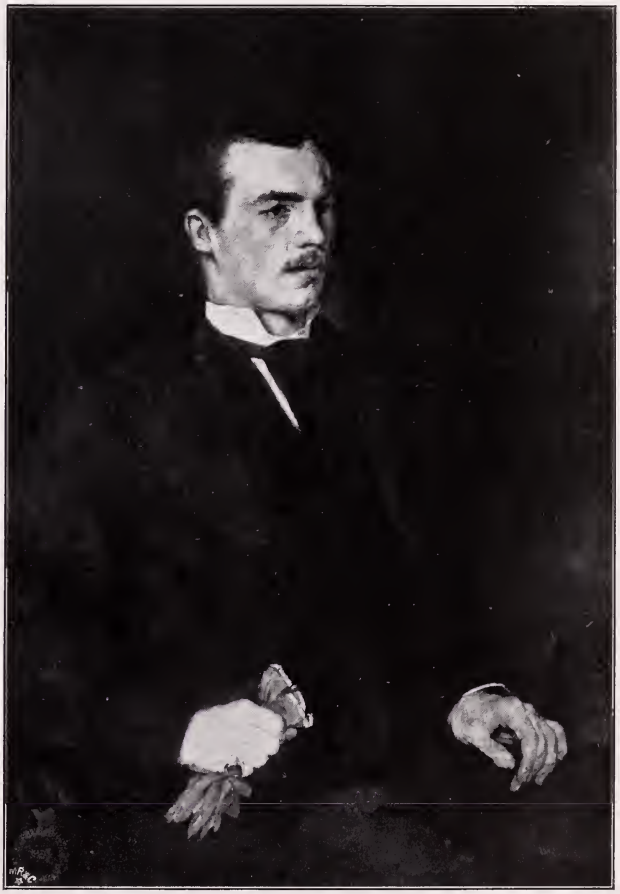

Abb. 18. Herrnporträt (1873). Kunsthalle Hamburg. (Zu Seite 31.)

mit des Meisters Kunst bekanntmachen. Er war also allen anderen gegenüber im Vorteil und nützte diesen mit allen Kräften hingebungsvoll aus. Und dennoch und zum Glück ist es ihm nicht gelungen, seine Natur soweit zu besiegen, daß er Leibl ähnlich wurde. Sein wärmeres und rascheres Blut verhinderte ihn, in der Form so intim zu werden wie der leidenschaftlich bewunderte Meister. Er sah die Wirklichkeit blühender, farbiger, derber und — naiver als dieser; er mußte sie also auch malerisch anders fassen. Indem er aber von den Techniken Leibls die nahm, die ihm sympathisch war, sich für seine Art gebrauchen ließ, schuf er sich selbst die Möglichkeit, dessen Kunst in einer bestimmten Richtung fortsetzen zu können. Die Sympathie aber, die Trübner für des Malers breite Manier empfand, beruht sicherlich zum Teil darauf, daß diese Manier auch Canon höchst erstrebenswert erschienen war. Sie ist so charakteristisch für Trübners Kunst geworden, daß sie neuerdings eifrig von denen nachgeahmt wird, die sich als Maler schlechtweg dem Publikum empfehlen wollen. Wobei sie nur eines vergessen, daß Trübner sie nicht einfach von Leibl und Canon fertig übernommen, sondern sie für seinen persönlichen Gebrauch aus den empfangenen Anregungen neu geschaffen hat. Zwischen seinem eigenen „Jungen mit der Halskrause" (Abb. 3) und dem Porträt des Bürgermeisters Mönckeberg (Abb. 93) liegt eine Welt der Entwicklung, sowohl der menschlichen als auch der künstlerischen. Trübner hat ein Leben dazu gebraucht, um zu solchem Schlußresultat zu gelangen. Damit anzufangen, womit die großen Talente aufhören, dazu gehört eben noch größeres Talent. Und Technik ist gar nichts, wenn sie nicht persönlicher Ausdruck ist. Den hat man oder hat ihn nicht. Sich den eines anderen Menschen zuzulegen, deutet immer auf Inferiorität. Da der einzelne Mensch sich selbst ohnehin sehr wenig verdankt, soll er sich wenigstens bemühen, im persönlichen Ausdruck ohne Anleihen auszukommen. Die Unbedeutendheit wird um so auffälliger, je großartiger sie sich gebärdet. Man kann von Trübner sagen, was man will; aber niemand wird behaupten dürfen, daß sein Talent nicht immer in engster Verbindung gestanden hätte mit den Mitteln, mit denen er es zur Geltung brachte. In seiner Technik spiegelt sich nicht nur der tüchtige Mensch, sondern auch alles, was er an Geist besitzt.

Abb. 19. Herr mit Papierrolle (1873). (Zu Seite 80.)

Abb. 20. Im Heidelberger Schloß (1873). Landesmuseum Darmstadt. (Zu Seite 95.)

Wilhelm Trübner kam in Heidelberg zur Welt. Er wurde am 3. Februar 1851 dem Juwelier und späteren Stadtrat Georg Trübner als dritter Sohn geboren und verlebte seine Jugendjahre in dem behäbigen Elternhause in der unvergleichlichen Neckarstadt. Es unterliegt keinem Zweifel, daß die Umgebung, in der der Knabe aufwuchs, von Bedeutung für die spätere Richtung des Künstlers war. So ist die Annahme nicht von der Hand zu weisen, daß Trübners Gefühl für den Wert einer soliden Arbeit, für die Schönheit des Materials in Zusammenhang steht mit der Tätigkeit des Vaters; daß sein Sinn für Natur, seine Landschafterbegabung geweckt wurde durch die wunderbare Lage seiner Vaterstadt und deren nähere Umgebung und daß seine Hochachtung vor den Leistungen der

Abb. 21. Christus im Grabe (1874). (Zu Seite 37.)

Vergangenheit auf die Eindrücke zurückzuführen ist, die ihm die stattlichen Überreste der zerstörten reichen Kultur des alten Heidelberg gemacht. Er war sicher nicht, was man ein lebhaftes und geweckes Kind nennt. Darauf läßt sein Bekenntnis schließen, daß ihm die Erinnerung für unwichtige Erlebnisse aus seiner Knabenzeit durchaus fehle. So hat er denn wohl mehr zu jenen vegetativen Naturen gehört, die, scheinbar ohne innerliche Erregung, alle Vorgänge auf sich wirken lassen und instinktiv sich gegen die Eindrücke wehren, die ihr Behagen am Dasein stören könnten. An der Mutter, die, wie die meisten Mütter, Verständnis für die Psyche ihres Kindes hatte und ihn gewähren ließ, hing er mit der innigsten Liebe; während er den Vater, der dem vermeintlichen Phlegma des Knaben vermutlich ernstlich zu Leibe ging, als streng und kritisch veranlagt im Gedächtnis behalten hat. Es entspricht durchaus dieser vegetativen Veranlagung, daß die sinnliche Empfänglichkeit des jungen Trübner sehr rege war und sein seelisches Vermögen von dieser Seite bereichert wurde. Sein Farbensinn wurde zu allererst durch bunte Soldatenuniformen geweckt, und nichts machte ihm mehr Vergnügen als das Kolorieren von Bilderbogen, auf denen Militär dargestellt war. Ganz von selbst lenkte sich das Interesse von den Soldaten auf das geschichtliche Gebiet und auf Darstellungen historischer Ereignisse. Auf diesem Wege lernte Trübner dann schon merkwürdig viel von der Kunst seiner Zeit kennen, die sich damals auf dem Gebiet der Geschichtsmalerei besonders zu betätigen liebte. Gefördert wurde die Neigung zur Historie unzweifelhaft von einem dem Knaben sympathischen Lehrer, dem durch seine berühmte „Allgemeine Weltgeschichte“ und seine „Geschichte der deutschen Literatur“ den weitesten Kreisen bekannt gewordenen Historiker Georg Weber, der durch die Behandlung des Lehrstoffes seine Schüler in hohem Grade zu fesseln wußte. Neben ihm genossen vor allem der Zeichenlehrer Veit und der Lateinlehrer Doergens die Verehrung des Knaben. Schon früh regte sich bei diesem das Künstlerblut. Aus dem Spiel mit dem Bleistift und dem Tuschkasten wurde bald ernsthafte Arbeit, und der Gedanke, sich dieser für immer zu widmen, setzte sich in dem Herzen des jungen Goldschmiedssohns so fest, daß er, als nach Abschluß der Schulzeit die Frage nach der Berufswahl an ihn gestellt wurde, erklärte, Maler werden zu wollen. Obwohl unzweifelhafte Beweise seines Talents vorlagen, hatte der Vater doch sehr starke Bedenken, dem Verlangen des Sohnes zuzustimmen. Jedoch besaß er Einsicht genug, zu begreifen, daß er mit seinem nüchternen Verstande allein hier keine Entscheidung treffen könne. Schließlich war es ja nicht unbedingt nötig, daß auch dieser Sohn, wie die beiden älteren Brüder, einen praktischen Beruf ergriff. Der Wohlstand des Hauses litt nicht darunter, wenn

Wilhelm sich auch wirklich dem nach der Meinung des erfahrenen Mannes völlig aussichts- und ertraglosen Beruf des Malers zuwendete. Indessen einige Sicherheit, daß der Sohn nicht etwas ganz Verkehrtes unternähme, mußte man doch haben, und so wurden eines schönen Tages die Zeichnungen und Malversuche Wilhelms zusammengepackt und dem in Heidelberg bei seiner Mutter weilenden Anselm Feuerbach vorgelegt. Dieser sah sich die Sachen aufmerksam an und gab zur Verwunderung des Vaters Trübner die Erklärung ab, das sei alles viel besser, als was er in diesem jugendlichen Alter gemacht, und wenn man auf ihn hören wolle, so könne er nur raten, den Wunsch des offenbar ungewöhnlich begabten jungen Menschen zu erfüllen und ihn Maler werden zu lassen.

Wilhelm Trübner hat sein Leben lang nicht vergessen, wieviel Gutes Feuerbach an ihm getan, als er, dem der Künstlerberuf wahrhaftig nicht Rosen gebracht, dem skeptischen Vater dringend empfahl, dem Genius des Sohnes freie Bahn zu geben. Trübner trat, sobald er zu einiger künstlerischer Selbständigkeit gelangt war, mit dem berühmten älteren Kollegen auch in näheren persönlichen Verkehr. Sie trafen sich immer in Heidelberg, wo Feuerbach bei seiner Mutter den Sommer zu verleben und Trübner die Herbstferien im Elternhause zu verbringen pflegte.

Nachdem sich das Schicksal des jungen Trübner durch das Eintreten Feuerbachs entschieden, verließ der angehende Maler sogleich die Vaterstadt, um an der Kunstschule in Karlsruhe nun ernsthafte Studien zu treiben. Er fühlte sich dort durchaus nicht fremd; denn viele Schulkameraden besuchten die Technische Hochschule in der badischen Residenz, und in der Kunstschule traf er den ihm von

Abb. 22. Auf der Herreninsel im Chiemsee (August 1874). Im Besitz der Frau Weiler in Frankfurt a. M.
(Zu Seite 100.)

Kind auf befreundeten Sohn des Pfarrers von Dossenheim, den später durch seine Kopien für den Grafen Schack bekannt gewordenen August Wolf. Den Freunden zuliebe schloß Trübner sich sogar der Verbindung „Humpen" (später Suevia) an. Was nun das im Frühjahr 1868 begonnene Kunststudium des jungen Mannes angeht, so widmete er sich diesem im Antikensaale unter Leitung des Malers Karl Friedrich Schick (1826 bis 1875), dessen einziger Schüler er während des größten Teils dieses Jahres blieb, und bei dem Schlachtenmaler Feodor Dietz (1813 bis 1870), der viel Interesse für den Kunstjünger aus Heidelberg zeigte. Gerade deshalb riet er aber diesem nach dem Verlauf des ersten Schuljahres, die Karlsruher Kunstschule zu verlassen und sich lieber nach München zu begeben, wo er denn doch viel mehr lernen könne. Er versah den jungen Mann mit Empfehlungsschreiben an Wilhelm von Kaulbach, Moritz von Schwind, Wilhelm Lindenschmit und Alexander Wagner und, nachdem die Zustimmung

Abb. 23. Dampfbootssteg am Chiemsee (1874). Im Besitz des Herrn Wilh. Weigand, München.
(Zu Seite 89.)

der Eltern erlangt war, ging es im Frühjahr 1869 nach Isarathen. Dem Rate von Dietz folgend und dem Wunsche der Eltern, meldete Trübner sich als Schüler bei der Akademie an und entschied sich für den Besuch des Ateliers von Alexander Wagner (geb. 1838), des eben zum Professor ernannten Piloty-Schülers. Dieser aus Ungarn stammende Maler galt als der Kolorist der Münchener Akademie und wurde besonders als Pferdemaler gerühmt. Auch Wilhelm Lindenschmit (1829 bis 1895) hatte sich sogleich bereit erklärt, Trübner als Schüler anzunehmen, doch mußte dieser verzichten, weil Lindenschmit nicht an der Akademie wirkte, sondern ein Privatatelier unterhielt. Die Weisung der Eltern mußte eben respektiert werden. Der Sommer brachte aber bald das entscheidende Ereignis: Die unvergeßliche Internationale Kunstausstellung von 1869 im Glaspalast, vielleicht die bedeutendste ihrer Art, die München je gesehen. Nicht nur, daß sie das Publikum mit so bahnbrechenden Erscheinungen des Auslandes, wie Courbet und Manet bekannt machte, sie enthielt auch die vorzüglichsten Werke von Feuerbach, Viktor Müller, Makart, Leibl, Grützner, Böcklin, Lindenschmit, Piloty, Canon, Franz Adam und anderen Malern, die fast ohne Ausnahme sich damals in auf-

steigender Linie bewegten oder gar im Zenit ihres Ruhmes standen. Ganz abgesehen von der großen künstlerischen Anregung, die diese Ausstellung dem achtzehnjährigen Trübner bot, brachte sie ihn zu der Überzeugung, daß man das Beste nur bei den besten Künstlern lernen könne, niemals bei einem Malschulprofessor

Abb. 24. Birken (September 1874). In Privatbesitz. (Zu Seite 90.)

von Durchschnittsbegabung, daß die alten Maler darum so große Künstler geworden waren und Traditionen fortgesetzt hatten, weil es zu ihren Zeiten keine Massenabrichtungsanstalten für Künstler gab, sondern weil sie viele Jahre lang die Unterweisungen jenes Meisters zu genießen vermochten, den sie nach ihrer Neigung sich gewählt, den sie bewunderten und über alle anderen stellten. Aus

Abb. 25. Selbstporträt als Einjähriger (1875). (Zu Seite 39.)

solchen Erwägungen heraus kam der junge Maler zu dem Entschluß, den Akademiebesuch zunächst wieder aufzugeben und sich den Privatunterricht eines Künstlers zu verschaffen, der ihm durch seine Leistungen Hochachtung einflößte. Seine Entscheidung war bald getroffen. Schon in Karlsruhe hatte ihm Hans Canon (1829 bis 1885) imponiert, der in einem der Kunstschule abgemieteten Atelier arbeitete und nebenbei einigen vorgeschritteneren Schülern der Kunstschule Unterricht im Figurenmalen gab. Die Bilder, die von diesem Wiener Meister in München zu sehen waren, schienen Trübner neben dem Bildnis der Frau Gedon von Leibls Hand die besten der ganzen Ausstellung, und da er Canon doch auch schon persönlich kannte, trug er kein Bedenken, ihn um Erfüllung seines Wunsches zu bitten. Allerdings hatte der Künstler in dieser Zeit nach zehnjährigem Aufenthalt gerade Karlsruhe verlassen und war nach Stuttgart übergesiedelt. Dorthin begab sich nun auch Trübner, und er hatte nicht nur das Glück, von dem ausgezeichneten Meister als Schüler in sein Atelier, sondern auch wie ein Sohn in dessen Familie aufgenommen zu werden.

Es ist sicher ruhmvoller, ein Leibl- als ein Canon-Schüler gewesen zu sein; denn Leibl war eben doch der größere und selbständigere Künstler. Aber man darf auch Canons Fähigkeiten nicht unterschätzen. Ganz gewiß verdankt ihm Trübner sehr viel mehr als er sich selbst eingestehen mag. Es war Canons Schicksal, daß er Maler in einer Zeit wurde, als die Malerei als solche sozusagen erst wieder entdeckt werden mußte. Er kam, wie Uhde, vom Militär her, hatte eine Zeitlang Waldmüllers Unterweisung genossen, sich dann zu dem eleganten Amerling hingezogen gefühlt und darauf durch die Vermittelung Rahls Anschluß an die großen Venezianer gesucht und gefunden. Für sich selbst entdeckte er wenig später die Niederländer als unvergleichliche Vorbilder, und wenn es in seinem Lebenswerk auch nicht an Versuchen fehlt, die intime Art der flandrischen Primitiven neuzubeleben, so gehörte seine innigste Neigung doch Rubens und Jordaens, deren Kraftnatur er als etwas Verwandtes fühlte. Ohne Zweifel steckte in Canon eine gewisse Genialität. Leider hatte sie einen etwas äußerlichen Zug, der schon in seiner Vorliebe für eine theatralische Tracht, die er irgendeinem polnischen Starosten abgesehen haben mochte, zum Ausdruck kam. Aber es war doch ein tüchtiger Kern in ihm, und in seiner Malerei gab es keine Flunkerei. Er kannte den menschlichen Körper wie wenige Maler damals, war ein fabelhaft sicherer Zeichner und sobald er sich ausschließlich an die Natur hielt, auch ein

bemerkenswert vorzüglicher und kraftvoller realistischer Maler. Seine Bildnisse, besonders seine Damenporträts, sind Leistungen eines ganz großen Künstlers. Leider suchte er Rubens nicht nur in seinem meisterhaften Vortrag, in der Schönheit und dem Feuer der Farbe zu erreichen, sondern er ahmte ihm auch in dem zeitlich Bedingten, in seinen Barockallüren nach. Das gibt vielen seiner Schöpfungen etwas unerfreulich Routiniertes, Künstliches, natürlich aber auch einen monumentalen Charakter. Indessen Canon bedurfte dieser Äußerlichkeiten gar nicht, um Größe zu zeigen. Die war bereits in ihm selbst; nur schien er zu glauben, daß die alten Meister alle Möglichkeiten des monumentalen Ausdrucks schon erschöpft hätten und daß den Nachgeborenen nichts anderes übrig bliebe, als ihr Pathos zu wiederholen. Dieser Irrtum hat sich bitterlich an ihm gerächt; denn er ist überraschend schnell nach seinem Tode vergessen worden.

Jedenfalls hätte Trübner keinen anderen Meister finden können, der ihm förderlicher war. Canon hat nicht nur seine koloristische Empfindung geweckt, er hielt ihn auch zu einer sauberen und soliden Arbeitsweise an, richtete seinen Geschmack auf die besten Vorbilder und lehrte ihn die Malerei als Kunst treiben. Die saftige, leuchtende Farbe Trübners findet man nicht bei Leibl, aber Canon hatte sie und ebenso die repräsentative Haltung in seinen Porträts. Leibls Bildnisse haben nicht selten etwas ausgesprochen Genrehaftes. Wie tief der Einfluß Canons ging, sieht man daran, daß Trübner von der lockeren Malweise, die ihn bei Leibl entzückte, doch immer wieder zu der breiten, geschmeidigen zurückkehrt, die ihn der Wiener Meister gelehrt und die sich so vollkommen mit seinem eigenen Wesen deckt. Wenn man Trübners mythologische Bilder auf Feuerbach zurückführen will, so ist das ein vollkommener Irrtum. Feuerbach hatte, wenn man von seiner recht mäßigen „Amazonenschlacht“ absieht, nie etwas mit Rubens zu tun. Indem sich Trübner aber an diesen hielt, folgte er durchaus dem Beispiele Canons. Und selbst in den Motiven von Trübners Genrebildern und deren durch den Kontrast zum Inhalt spaßhaft wirkenden Titeln läßt sich der Maler des „Modernen Diogenes“ wiedererkennen. Natürlich immer nur der Maler, nicht der Mensch, dessen geistiger Horizont sehr viel höher gespannt war.

Abb. 26. Bildnis eines Einjährigen (1875). (Zu Seite 80.)

Abb. 27. Selbstbildnis (1875). (Zu Seite 79.)

Canon muß ein außerordentlich guter, schnellfördernder Lehrer gewesen sein; denn Trübner hat in dem Winter 1869/70 in seinem Atelier das Bild „In der Kirche" (Abb. 2) gemalt, das seit 1898 in der Karlsruher Galerie hängt und für einen Neunzehnjährigen eine ganz erstaunliche Leistung ist. Dem Rate des Meisters folgend, unternahm der junge Maler darauf von Stuttgart aus Reisen nach Frankfurt, Kassel, Weimar, Gotha, Braunschweig, Dresden und Berlin, um die Galerien dieser Städte kennen zu lernen. Im Herbst 1870 trennte sich Trübner von Canon, um wieder nach München zurückzukehren, wohin ihn der große Ruf Karl von Pilotys (1826 bis 1886) lockte. Piloty wies den jungen Künstler indessen an Wilhelm Diez (1839 bis 1906), der damals gerade seine Tätigkeit als Akademie-

Professor begonnen hatte. Dieser predigte seinen Schülern das Evangelium der holländischen Genremaler des siebzehnten Jahrhunderts, von denen er selbst sich Wouvermann zum Heiligen erwählt hatte, und Diez ist es denn wohl auch, der Trübner in seiner von Canon geweckten Vorliebe für die Holländer und Vlaemen bestärkt hat. Bald sah sich der junge Maler auch außerhalb der Diezschule in einem Kreise gleichstrebender Seelen. Aus dem Verkehr mit dem ihm vom „Humpen" her bekannten Polytechniker Albert Weber, dessen Bildnis von Trübners Hand (Abb. 18) jetzt die Hamburger Kunsthalle ziert, ergaben sich freundschaftliche Beziehungen zu dem von der Baukunst zur Malerei übergegangenen Albert Lang und dem Landschafter Carl Schuch, von denen besonders dieser auf Trübners künstlerische Entwicklung sehr bestimmend gewirkt; denn ihm, dem Schüler des Wiener Landschaftsmalers Ludwig Halauska, verdankt er die Anregung zur Landschaftsmalerei, die weder in Canons Werk, noch in der Diezschule, noch bei Leibl eine wichtigere Rolle gespielt hat.

Es ist eigentlich erst in den letzten Jahren zutage getreten, daß Carl Schuch (1846 bis 1903) sehr viel mehr war als nur ein Talent des Leibl-Kreises. Neben Trübner ist er jedenfalls dessen bedeutendste Erscheinung. Die künstlerische Beziehung zu Leibl ist bei ihm ohnehin sehr lose. Er steht Trübner viel näher, ohne ihn allerdings an Umfang des Talents zu erreichen. Von

Abb. 28. Bildnis des Dichters Martin Greif (1876). Eigentum der Städt. Sammlung Frankfurt a. M. (Zu Seite 81.)

Halauska brachte er einige sehr tüchtige Kenntnisse in der Terrainbehandlung und in der Perspektive mit, von denen Trübner ohne Zweifel profitiert hat. Schuch hatte sich, als er diesen kennen lernte, übrigens von der spitzigen Malweise seines Lehrers aus eigenem Triebe bereits ziemlich befreit. Leibl und Trübner vermittelten ihm nun noch den Begriff der guten Malerei. Aus einem Bewunderer der großen künstlerischen Fähigkeiten der beiden wurde er sehr bald ein Mitstrebender und, wie sie, ein leidenschaftlicher Streiter um die mit der Wahrheit verbundene Schönheit in der Kunst. Obwohl er sich, angeregt durch den intimen Verkehr mit Trübner — die Freunde malten sehr viel in dem gleichen Atelier und nach denselben Modellen und reisten auch häufig zusammen — auf allen Gebieten versucht hat, die der jüngere Maler kultivierte, so erkannte er als intelli-

Abb. 29. Dame mit Hut und Pelz (1876). (Zu Seite 81.)

genter Mensch doch ziemlich schnell die Grenzen seiner Begabung und beschränkte sich schließlich auf die Landschaft und auf das Stilleben. Gerade in diesem hat er eine so hohe Eigenart entwickelt, daß er nicht nur im Leibl-Kreise, sondern in der deutschen Malerei überhaupt eine ganz einzige und sehr bemerkenswerte Stellung errungen hat.

Abb. 30. Dame in Grau (1876). Museum in Hagen. (Zu Seite 103.)

Schuch, der wohlhabend und unabhängig war, besaß viele Bekannte in München, und war es, der Trübner mit Leibl zusammenführte. Die Münchener Freunde hatten sich im Sommer 1871 in Bernried am Starnberger See niedergelassen, wo Trübner nun mit der Landschaftsmalerei beginnen wollte. Schuch, der den Platz nicht ganz befriedigend fand, unternahm von Bernried aus einen Ausflug an den Walchensee in der Hoffnung, dort schönere Motive zu finden. Er traf dabei auf Leibl und brachte diesen, da er wußte, wieviel Trübner daran lag, den bewunderten Künstler kennen zu lernen, mit nach Bernried zurück. Leibl schien an der kleinen Malerkolonie seine Freude zu haben und begehrte, ihre Leistungen zu sehen. Er folgte den jungen Malern in ihr Quartier, wo ihre Studien fein säuberlich an den Wänden hingen. Bei dieser Besichtigung erregten Trübners Arbeiten sofort seine Aufmerksamkeit. Er spendete dem beglückten jungen Maler das größte Lob und riet ihm, die Akademie zu verlassen und mit den Freunden Schuch und Lang ein gemeinsames Atelier zu beziehen. „Sie können ja viel mehr als Ihre Lehrer." Man kann sich denken, daß diese Unterhaltung das Selbstbewußtsein des jungen Malers mächtig hob und er zu Leibl wie zu einem höheren Wesen aufblickte. Dieser blieb noch einige Tage in der Gesellschaft der jungen Kollegen, und als er Abschied nahm, stand es fest, daß er den Verkehr mit ihnen fortsetzen würde.

Trübner mochte diese Fortsetzung sich wohl etwas anders gedacht haben, als sie in Wirklichkeit aussah. Nur einmal suchte Leibl nach seiner Rückkehr nach München die drei Freunde im Winter 1871/72 in ihrem gemeinsamen Atelier auf. Sonst ließ er sich nur im Café Probst sehen, das neben dem alten Akademie-Gebäude in der Neuhauser Straße lag und wo die drei jungen Maler auch die übrigen Freunde und sogenannten Schüler Leibls, die Maler Hirth, Haider, Alt, Sperl, Schider, Sattler und Hans Thoma kennten lernten. Hin und wieder traf man sich auch abends bei Lettenbauer oder im Orlando di Lasso, zweien hauptsächlich von

Künstlern besuchten Kneipen. Leibl war natürlich der Mittelpunkt dieses Kreises und das Orakel für die jungen Leute, die vorwärts wollten. Ihm ähnlich zu werden in der Qualität der künstlerischen Arbeit, galt ihnen als höchstes Ziel ihrer Wünsche. Da er sich aber mit Korrigieren nicht abgab und höchstens einige Bemerkungen machte, wenn er die Bilder der ihm befreundeten Maler im Kunstverein ausgestellt sah, so waren diese ganz darauf angewiesen, an seinen Bildern zu lernen; was selbstverständlich nur bis zu einem gewissen Grade möglich war und vielfach auch zu einer oberflächlichen Nachahmung gewisser Eigentümlichkeiten von Leibl, z. B. seiner Gewohnheit, mit Elfenbeinschwarz zu untermalen, geführt hat.

So sehr Trübner Leibl bewunderte — er hielt sich gerade in dieser ersten Zeit sehr selbständig, wofür als bester Beweis das im März 1872 entstandene Bild „Junge am Schrank" (Abb. 4) dienen kann. Dagegen möchte man in dem einen Monat später, während eines kurzen Besuches in Heidelberg gemalten „Mädchen auf dem Kanapee" (Abb. 6), schon eher den Einfluß des Meisters erkennen, sowohl in der realistischen Farbigkeit als auch in der überaus delikaten Wiedergabe der Hände. Im Juni 1872 verließen Leibl und die Freunde München, um auswärts zu arbeiten. Trübner, der sich in dem ihm nun allein überlassenen Atelier einsam fühlte, nahm gern die Aufforderung Hans Thomas an, während der Abwesenheit der Freunde mit ihm zusammen zu malen. Diese Gemeinsamkeit hat beiden Künstlern wohlgetan. Thoma war im Frühjahr 1868 in Paris gewesen und konnte dem jungen Kollegen nicht genug davon erzählen, wie sehr ihn dieser Aufenthalt in der französischen Metropole angeregt und was alles dort auf ihn eingewirkt habe. Er sprach ihm von Manet, von den Malern von Fontainebleau und ganz besonders von Courbet, dessen Bilder er in einer Ausstellung gesehen und den er in seinem Atelier aufgesucht hatte. Und da Thoma in dieser Zeit zu den unbeachteten Malern gehörte, die nichts verkaufen und eine absolut komplette Sammlung ihrer Werke besitzen, ist die Annahme berechtigt, daß Trübner im Atelier des älteren Freundes alle dessen Arbeiten gesehen, in denen Thoma sich bemüht hat, in der Art des Meisters von Ornans zu malen. In dieser Beziehung hat er Thoma in der Tat einiges zu ver-

Abb. 31. Dame in Braun (1876).
Im Besitz des Herrn Wilh. Weigand, München. (Zu Seite 80.)

Abb. 32. Weßlinger See (1876). Im Besitz des Herrn Wilh. Weigand, München. (Zu Seite 91.)

danken; aber auch dieser hatte seinen Vorteil durch das Zusammenarbeiten mit dem zu allerlei Experimenten geneigten Trübner. Seine „Raufenden Buben", eines seiner allerbesten Werke, wären vermutlich nicht gemalt worden, wenn es ihn nicht gereizt hätte, den jüngeren Freunden — außer Trübner hat auch Rudolf Hirth das gleiche Thema zur selben Zeit behandelt — zu zeigen, daß er eben doch mehr könne als sie. Die Thomaschen „Raufenden Buben" erinnern stark an Trübners spätere Art und bezeugen damit, daß der ältere Künstler vor dem jüngeren Eigenschaften voraus hatte, deren dieser selbst sich noch nicht bewußt geworden. Der stillebenmäßige Charakter kommt in Trübners Bild (Abb. 5) allerdings viel deutlicher heraus als in der Schöpfung des älteren Künstlers. Dafür entschädigt der jüngere durch eine Fülle wundervoller Einzelheiten, die verraten, wie innig der Maler bemüht war, Leibl ähnlich zu werden. An Courbet erinnert seine Schöpfung in keiner Weise.

Außer dem Meister von Ornans rühmte Thoma dem Freunde noch einen deutschen Maler, den er in Paris kennen gelernt und in dessen Atelier er gearbeitet hatte: Viktor Müller (1829 bis 1871). Er war im Jahre zuvor in München gestorben und vereinigte in seiner Kunst die leidenschaftliche Farbe von Delacroix mit dem gesunden Realismus Courbets und der Vorliebe Coutures für akademische Themen und galt als Koloriſt. Auf die Wirkung seiner Bilder, die Trübner dann bei der Witwe des Künstlers kennen lernte, darf man wohl die Schöpfungen zurückführen, in denen der jüngere Künstler während der achtziger Jahre des Jahrhunderts Theaterszenen, wie „Adelheid und Franz", oder „Lady Macbeth" (Abb. 59), malerisch zu gestalten suchte und dabei arg entgleiste.

Zunächst blieben also alle Vorbilder mit Ausnahme von Canon und Leibl ziemlich eindruckslos auf Trübners Schaffen. Als er im Herbst 1872 zusammen mit Lang in die Heimat reiste, entstanden dort zwei koloristisch so selbständige Leistungen, wie das köstliche Genrebild „Im Atelier" (Abb. 7) und das prächtige Bildnis von Trübners Taufpaten, dem Heidelberger Bürgermeister Hofmeister (Abb. 16). Von der Vaterstadt aus ging es dann im Spätherbst nach Venedig, wo der Maler mit seinem Intimus Schuch zusammentraf, um eine gemeinsame Studienfahrt durch Italien zu machen. Venedig und Florenz wurden gründlich

durchgenommen und für Rom ein längerer Aufenthalt vorgesehen. Die Freunde mieteten dort ein Atelier und begannen, nachdem sie die Galerien der ewigen Stadt absolviert, fleißig zu arbeiten. Merkwürdig, wie schnell dem offenen Malersinn des jungen Trübner die reiche Farbigkeit der italienischen Koloristen und die luminaristischen Ideen der Spanier aufgingen! In drei Mohrenbildern kostet er innerhalb einer ziemlich engen Skala alle Gluten der halbdunklen Farbe aus. In zwei Bildern mit einsamen Zechern (Abb. 12 u. 13), in deren einem er sich selbst porträtiert hat, opfert er den Grundsatz Leibls, daß jedem guten Bilde eine gute Zeichnung zugrunde liegen müsse, rücksichtslos der malerischen Lösung selbstgestellter Lichtprobleme. Noch stärker ist dieses Abweichen von Canon und Leibl in einem lebensgroßen liegenden weiblichen Akte, von dem man freilich nur die Beinpartie sieht, und in der kleineren Wiedergabe des gleichen Modells auf weißem Lager, auf dem Bauche liegend und die üppigen Formen der Kehrseite präsentierend, bemerkbar.

Abb. 33. Zimmermannsplatz (1876). Im Besitz der Hamburger Kunsthalle. (Zu Seite 91.)

Mit dem Bilde eines kniend singenden Mönches (Abb. 11) und der Studie einer Italienerin scheint diese Periode ihren Anfang genommen zu haben.

Von Rom aus, dessen Umgebung sie durchwandern, machen die Freunde einen Abstecher nach Neapel. Einen Teil des Sommers bringt Trübner nach seiner Rückkehr in München zu, um sich im Herbst wieder nach Heidelberg zu begeben, wo die neuen Erfahrungen in einer größern Anzahl von neuen Bildern zur Anwendung gelangen. Es entstanden die vier schon erwähnten Courbethaften Wildstilleben, die Schuch sogleich von dem Freunde erwarb; unter der Nachwirkung von Velasquez die Bildnisse der Eltern (Abb. 14 u. 15) und der Dame mit dem Fächer (Abb. 17), sowie mehrere Selbstbildnisse und das so fein auf Grau aufgebaute Interieur „Im Heidelberger Schloß" (Abb. 20) mit dem zum Fenster hinausschauenden Künstler. Seltsam wirkt zwischen diesen in der Farbe und in der Technik so kräftigen Malwerken die im Ton und in der Ausführung so flaue „Heidelberger Schloßtreppe". Auch in den in dieser Zeit gemalten Landschaften vermißt man die Sicherheit des malerischen Ausdrucks, die Trübners spätere

Arbeiten auf diesem Gebiete auszeichnen, obschon einige sehr schöne Stücke, wie der „Waldrand“ und der „Heidelberger Schloßgarten“ darunter sind.

Über diesem fleißigen Arbeiten war schließlich der Frühling herangekommen, und um neue Eindrücke zu sammeln, begab Trübner sich nach Brüssel zu seinem Freunde Schuch, der sich inzwischen dort mit dem Landschafter Karl Hagemeister niedergelassen hatte und mit ihm in einem eigenen Atelier malte. In München grassierte zu der Zeit die Cholera, was die Rückkehr dorthin nicht sehr empfehlenswert erscheinen ließ. Schuch, der hierher gegangen war, um die alten Niederländer recht gründlich zu studieren und schon mit Hagemeister in Holland gewesen

Abb. 34. Maler Hagemeister mit Modell (Februar 1874). „Das Frühstück.“
Im Besitz des Herrn Hermann Nabel, Berlin. (Zu Seite 38.)

war, machte sich also noch einmal auf den Weg, um dem jüngeren Freunde seine Lieblinge in den Galerien Hollands zu zeigen. Nachdem so, ergänzt durch das Studium der belgischen Kunstsammlungen, der Wissensdurst der Maler gestillt war, ging es wieder mit frischem Mut an die Arbeit. Trübner hatte jetzt bereits soviel gesehen und gelernt, daß die Eindrücke und Erfahrungen in seiner Empfindung sich zu mischen und zu neuen eigenartigen Kunstformen zusammenzufließen begannen. Es ist unmöglich, zu verkennen, daß der dreimal gemalte „Christus im Grabe“ (Abb. 21) des Künstlers ein Niederschlag seiner Beschäftigung mit der alten Kunst ist. Man findet in diesen machtvollen, den Körper eines toten, liegenden, von den Füßen her in kühner Verkürzung gesehenen Mannes darstellenden Schöpfungen sowohl Züge von Mantegna und Rubens, als auch von Ribera und Rembrandt, und doch wirkt

Abb. 35. Herreninsel im Chiemsee (1874). Königl. National-Galerie, Berlin. (Zu Seite 100.)

die Kombination aller dieser Züge so eigenartig, daß niemand daran zweifeln kann, in diesen Bildern die Werke einer ganz starken Persönlichkeit vor sich zu haben. In dem ebenfalls in Brüssel entstandenen „Bacchus" — eigentlich eine etwas kühne Bezeichnung für einen mit einem roten Lappen dekorierten männlichen Halbakt — spürt man den Einfluß von Jordaens sehr deutlich, während das Genrebildchen „Das Frühstück" — bis vor kurzem hieß es stets „Adam und Eva" —, das den Maler Hagemeister und ein ihm eine Fruchtschale präsentierendes weibliches Modell darstellt (Abb. 34), bezeugt, daß Trübners Gedanken von den alten Meistern doch immer wieder zu Canon und zu dem bewunderten Leibl schweiften.

Nach diesem arbeitsreichen Winter beschlossen die Freunde, den Sommer erholungshalber ausschließlich der Landschaftsmalerei zu widmen. Sie wollten ihre Staffeleien nicht wieder gerade in der Umgebung Münchens aufstellen und suchten deshalb Rügen, den Harz, den Bayrischen Wald auf, setzten sich aber schließlich doch nicht weit von Isarathen, am bayrischen Meer, am Chiemsee fest. Und hier beginnt nun der Landschafter in Trübner seinen bewundernswerten Aufstieg zu nehmen. Seine Naturschilderungen aus dieser Zeit sind nichts weniger als realistisch; aber sie haben die überzeugende innere Wahrheit aller großen Kunstwerke, und wenn die Wirklichkeit auch anders ist, als der Künstler sie in seinen Bildern gibt, so macht seine Empfindung doch das Gegebene in höherem Sinne wirklich. Er zeigt in seinen Landschaften nicht die Natur selbst, sondern deren Wesen, und offenbart darum mehr und etwas Schöneres von ihr, als wenn er sich bemüht hätte, sie nachzuahmen. Und weil er sich nicht ängstlich an die banalen Tatsächlichkeiten klammert, haben seine Naturschilderungen

Stil, geben sie das Charakteristische einer bestimmten Natur in einer Form, die fest sich dem Gedächtnis einprägt. Viele Maler haben die großartige Szenerie des bayrischen Meeres, das altersgraue Schloß der Herreninsel und das trauliche Kloster auf der Fraueninsel, gebettet in Grün, gemalt; keiner jedoch hat die besondere Eigenart dieses Erdenwinkels sicherer erfaßt und anschaulicher gemacht als Trübner, obwohl sie geschildert ist mit Mitteln, die nicht unter dem Eindruck der Natur neu gewonnen wurden, sondern aus der Erfahrung des Ateliers stammten. Und dennoch: Es gibt nichts Besseres dieser Art in der deutschen Kunst als des Malers im Sommer 1874 entstandene Bilder vom Schlosse Herrenchiemsee (Abb. 22 u. 35), zu denen übrigens der zu gleicher Zeit gemalte „Dampfersteg am Chiemsee" (Abb. 23) und das Chiemseebild der Hamburger Kunsthalle, durch ihre wahre Farbe in einem merkwürdigen Gegensatz stehen. Zwischen diesen schönen Landschaften schuf der Maler auch ein Porträt seines Freundes Schuch, Brustbild in braunem Samtrock, das verschollen scheint.

Im Herbst dieses Jahres trat nun an Trübner die Notwendigkeit heran, seiner Militärpflicht zu genügen. Er wählte zur Absolvierung seiner einjährigen Dienstzeit das damals in Karlsruhe stehende 3. Badische Dragonerregiment. Bei seinem Interesse für das soldatische Leben blieb ihm nicht viel Zeit für die Malerei übrig. Doch beteiligte er sich an der Gründung des Karlsruher Künstlervereins und dessen Geselligkeit. Immerhin suchte er sich durch das Malen einiger Selbstbildnisse (Abb. 27), von denen das ihn in Uniform, mit Pinsel und Palette darstellende (Abb. 25) wohl das gelungenste ist, in Übung zu halten.

Der zurückgedrängte Kunsttrieb führte nach Abschluß dieses militärischen Intermezzos im Winter 1875/76 zu einer besonders gesteigerten Produktivität. Der Künstler hatte sich wieder nach München begeben und mit seinem Freunde Schuch zusammengetan, der unter seiner Anleitung jetzt hauptsächlich der Stillebenmalerei oblag. Trübner selbst bevorzugte das Bildnis und hat in dieser Zeit, anscheinend mühelos, den Gipfel der Meisterschaft auf diesem engeren Gebiete erreicht. Nie war er kühner, freier und glänzender in seinen Leistungen, als da er die „Dame in Grau" (Abb. 30), die „Dame mit Hut und braunem Kleid" (Abb. 31), den Dichter „Martin Greif" (Abb. 28), seinen Freund „Carl Schuch" (Abb. 45), die „Blonde Dame mit Hut und Pelz" (Abb. 29), die „Brünette Dame mit Pelzkragen" (Abb. 36) malte. Es ist als ob in diesem fünfundzwanzigjährigen Menschen Velasquez, Rubens und Hals noch einmal lebendig geworden wären und sich in Verbindung mit der Zeit brächten, der ein Manet

Abb. 36. Dame mit Pelz (1876). (Zu Seite 80.)

geschenkt war. Niemals sind in Deutschland machtvollere und farbigere Bildnisse gemalt worden und, obwohl Trübner im allgemeinen psychologische Begabung abgesprochen wird, Persönlichkeitsschilderungen, in denen die Individualität der Dargestellten sinnfälliger zum Ausdruck gebracht wäre. Ganz erstaunlich, wie die repräsentative Haltung dieser Porträts fern von jeder Pose ist. Man denke, wieviel Mittel etwa Lenbach brauchte, um seine Bildnisse vornehm und würdig wirken zu lassen. Trübner hatte weder Renaissancekostüme, noch Van Dyck-Attitüden nötig, seinen Menschen die Großartigkeit und Kraft der Existenz zu sichern, welche die Bildnisse der alten Meister so eindrucksvoll macht. Er war eben kein Epigone,

Abb. 37. Mann mit rotem Bart (1876).
Im Besitz des Herrn Ullmann, Frankfurt a. M. (Zu Seite 80.)

sondern gehörte seiner Anlage nach in die Klasse der Künstler, die Eigenes zu sagen haben und wohl nachgeahmt, in ihrem Besten aber nie erreicht werden können. Weniger bedeutend als die eben genannten Leistungen sind die ebenfalls in diesem Winter entstandenen Werke „Alte Frau“ (Stuttgarter Galerie), „Porträt des Galeriedirektors Eisenmann“ und der „Lachende Junge“, der zweimal gemalt wurde und von dem ein Exemplar im Nachlaß von Trübners Bruder sich fand, während das andere aus einer Ausstellung in Nürnberg in Privatbesitz überging und seitdem verschollen ist.

Zu seinem Schmerze mußte Trübner in dieser Zeit erfahren, daß er mit den stärksten Äußerungen seiner Künstlerschaft auf absolutes Mißverständnis, ja selbst

auf förmliches Übelwollen stieß. War jenes mehr beim Publikum, das man auf die Renaissance gehetzt hatte und das diese in den oberflächlichsten und fadesten Nachahmungen am bewunderungswürdigsten fand, so zeigte sich dieses vor allem bei den Künstlern, die in jedem selbständig, mit Werken eigener Kraft auftretenden Maler eine Gefahr für ihr imitatorisches Wirken ahnten. Denn wenn sie

Abb. 38. Kartoffelacker (1876). Im Besitz des Herrn Holzmann, Frankfurt a. M. (Zu Seite 91.)

auch zu der Verblödung der Menge in Kunstangelegenheiten am meisten beigetragen hatten und ziemlich sicher waren, daß die Fülle von Wahrheit, die in den Schöpfungen der einen nationalen Charakter ihrer Schöpfungen erstrebenden Maler steckte, das an verwässerte und verlogene Kunst gewöhnte Publikum zunächst abstoßen würde, so fürchteten sie sich doch vor dem Vergleich, den dieser oder jener vielleicht anstellen und damit zur Entdeckung ihrer Unfähigkeit gelangen

könnte. Sie wollten die ihnen günstige Konjunktur so lange wie möglich ausnützen und verschmähten kein Mittel, um ihre Position zu halten. Sie begriffen natürlich ganz gut, daß Künstler wie Leibl, Trübner und Thoma, ihnen weit überlegen waren, rühmten ihnen auch ins Angesicht die hohen künstlerischen Qualitäten ihrer Arbeiten; aber sobald es sich darum handelte, diese Arbeiten dem Publikum in einer Ausstellung zu zeigen, taten sie alles mögliche, um das zu verhindern. So gelang es ihnen auch glücklich, das jetzt zu den Perlen der National-Galerie zählende Schuch-Bildnis Trübners (Abb. 45) aus der Ausstellung von 1876 im Münchener Glaspalast, für die es der Künstler eingereicht hatte, hinauszujurieren. Die damit zum Ausdruck gebrachte Gesinnung seiner Kollegen entmutigte den Maler beinahe mehr als die Ablehnung an sich. Obleich er sich damit trösten konnte, daß es anderen Künstlern, die er selbst bewunderte, ebenso erging wie ihm, wurde ihm doch so etwas wie Zweifel an der Richtigkeit seines Weges in die Brust gesenkt. Und vor allem bedrückte es ihn, daß seine Eltern, die natürlich von diesem Mißgeschick erfuhren, zu der Meinung gelangen könnten, er sei ein recht unfähiger Maler geworden. Nach dieser Enttäuschung mit der Porträtmalerei folgte er um so lieber der Aufforderung Schuchs, den Sommer wieder mit Landschaftsmalen zu verbringen. Die Freunde zogen an den Weßlinger See (Abb. 32), wo Trübner einige seiner jetzt am höchsten geschätzten Landschaften, den „Kartoffelacker" (Abb. 38), den „Badeplatz" (Abb. 53) und den „Zimmermannsplatz" (Abb. 33) malte, wobei er hier und da seine schöne graue Dogge als Staffage benutzte. Nachher ist er noch ein paar Tage in Bernried gewesen, wo einzelne Waldbilder wie „Waldinneres" (Abb. 39) und jener „Waldweg" entstanden

Abb. 39. Waldinneres (1876). Im Besitz des Herrn Ullmann, Frankfurt a. M. (Zu Seite 91.)

Abb. 40. Kunstpause (1876). In Privatbesitz. (Zu Seite 46.)

sind, der in seiner prachtvollen Lichtführung und in seiner hellen Farbengebung bereits die sonnigen Landschaften ahnen läßt, die erst ein Vierteljahrhundert später entstehen sollten.

Im Spätherbst 1876 trennte sich Schuch von dem Freunde aus Besorgnis, in zu große künstlerische Abhängigkeit von ihm zu geraten, und ging nach Venedig, wo er zusammen mit dem ihm weniger gefährlich erscheinenden Hagemeister arbeiten wollte. Auch die anderen Freunde verließen München. Leibl und Sperl gingen nach Schorndorf an den Ammersee, Haider verzog nach Miesbach, Hirth nach Diessen am Ammersee, Alt nach Ansbach, Schider nach Basel, Sattler nach Loschwitz. Thoma wendete sich nach Frankfurt a. M. und Lang folgte Böcklin

Abb. 41. Bildnis des Walzerkomponisten Jos. Gungl (1877).
Im Besitz des Herrn Hermann Nabel, Berlin. (Zu Seite 78.)

nach Florenz. Der ganze Kreis um Leibl kehrte nun mit einem Male München den Rükken. Trübner stand plötzlich ganz allein inmitten einer ihm feindlich gesinnten Künstlerschaft. Doch er beschloß auszuharren, und suchte nun Verkehr in einem anderen ihm sympathischen Kreise, der gebildet wurde von den Kunstgelehrten Bayersdorfer und Eisenmann, dem Dichter Martin Greif, und dem philosophischen Schriftsteller Baron Carl du Prel. Hatte Trübner bisher immer nur mit Malern verkehrt, so kam er jetzt in eine Atmosphäre, die erfüllt war von geistigem Leben. Da die Seelen der Künstler empfindlicher gegen ihre Umgebung sind als die anderer Menschen, hat es kaum etwas Überraschendes, daß der junge Maler dem Einfluß seiner gelehrten und phantasievollen Freunde allmählich zu erliegen begann und die Einbildung in sich groß werden ließ, er habe mit seiner Kunst bisher das Ziel verfehlt, weil sie gar keine geistigen Werte böte. Diesem offenbaren Mangel abzuhelfen, entschloß sich Trübner nun, seine Erfindung walten zu lassen und Bilder erzählenden Inhalts zu malen. Man kann ruhig zugeben, daß die gestaltende Phantasie des Künstlers Stärke nicht ist, daß ihm die Fähigkeit mangelt, bewegtes Leben und einen über das Alltägliche hinausgehenden seelischen Ausdruck zur Darstellung zu bringen, und muß doch anerkennen, daß des Malers figurenreiche Kompositionen nicht ohne Eigenschaften sind, die hohe Schätzung verdienen und sie vor Schöpfungen anderer Maler in dieser Art auszeichnen. Es läßt sich sogar nicht einmal behaupten, daß Trübners Kompositionen erzählenden Inhalts, soviel konventionelle Züge sie auch aufweisen, tatsächlich konventionell wirken. Das verhindert einmal die naive Art, mit der der Künstler seine Aufgabe angepackt und sodann die erfindende Phantasie des Malers. Was der Künstler nicht durch die in seinen Bildern handelnd auftretenden Personen sagen kann, bringt er durch die Stimmungen schaffende Kraft und Schönheit seiner Farben aufs überzeugendste heraus. Ob es sich um eine „Gigantenschlacht“ (Abb. 48), um einen „Kampf der Lapithen und Kentauren“ (Abb. 47) oder eine „Kreuzigung“ (Abb. 49), um die „Wilde Jagd“ (Abb. 51) oder um die Schar der Liebessünderinnen aus „Dantes

Hölle" (Abb. 52), um eine „Amazonenschlacht" (Abb. 54) oder um verliebte „Kentaurenpärchen" (Abb. 50) handelt — es ist immer etwas in diesen Bildern, was sie über ihr Inhaltliches hinaus bedeutend und eigenartig erscheinen läßt. Diese Bemühungen um ein ihm eigentlich verschlossenes Gebiet der Kunst setzte Trübner bis in die achtziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts fort. Übrigens verzichtete er deshalb nicht auf seine frühere Art der Malbetätigung. Gerade aus dieser Zeit stammen seine ausgezeichneten Hundebilder, die er nach seiner Dogge Cäsar malte und denen er zuweilen humoristische Titel, wie „Cäsar am Rubicon" (Dogge hinter einem Tisch, auf dem ein Teller mit einer Wurst steht) oder „Ave, Caesar, morituri te salutant!" (Dogge mit einer über die Nase gehängten Kette von Würsten) gab. Ferner malte er Bildnisse, von denen das des Walzerkomponisten Gungl (Abb. 41), das eines Knaben in Samtkostüm mit des Künstlers Dogge (Abb. 46) und das einer Dame, die ihren Handschuh überstreift, genannt seien.

Ein zur Besichtigung der Weltausstellung von 1878 unternommener sechstägiger Besuch in Paris gab dem Künstler nicht die geringsten neuen Direktiven. Die Reflexion, die er über den Eindruck der französischen Kunst auf ihn in seiner bei Bruno Cassirer, Berlin 1908, zusammen mit seinen anderen Schriften unter dem Titel „Personalien und Prinzipien" veröffentlichten Selbstbiographie anstellt, ist zweifellos ein Produkt des späteren Alters; denn um den Schluß zu ziehen, daß die Franzosen in der Kunst durch ihren Geschmack dazu berufen seien, die Anreger zu spielen, die Deutschen aber dazu, das Werk der Nachbarn zu vollenden, hätte er wohl zu allererst begreifen müssen, auf welche Abwege er selbst geraten war. Er beschäftigte sich mit Dingen, die längst erledigt waren und die neuzubeleben ihm die Fähigkeit durchaus mangelte. Was bedeuteten seine nach dieser Reise entstandenen Historienbilder „Gefangennahme Friedrichs des Schönen in der Schlacht bei Ampfing" (Abb. 56) oder „Tilly reitet in eine Kirche" (Abb. 57) gegenüber den Schöpfungen eines David, Gros, Delacroix oder selbst nur Delaroche!

Abb. 42. Modellpause (1877). Galerie Brera in Mailand.
(Zu Seite 95.)

Zu Beginn seiner Laufbahn hatte Trübner, wenn man an seine Bilder „Auf dem Kanapee" oder „Im Atelier" denkt, die Genremalerei durchaus im Sinne der realistischen Kunst betrieben, nun versuchte er es mit der übelsten Form des Genrebildes, mit der gemalten Anekdote. Ganz freilich verleugnete sich sein gesunder Wirklichkeitssinn nicht. Er nahm seine Stoffe aus dem Leben; da er jedoch außerstande war, dieses selbst mit seinem

beweglichen Reiz, im Dahinfließen zu fassen, bleibt eine unerfreuliche Differenz zwischen der Wirklichkeit und seinen Bildern, die dadurch noch vergrößert erscheint, daß er die humoristische Pointe seiner Darstellung, um sie recht deutlich zu machen, häufig unterstreicht. Nie hat er klarer als mit den Schwächen einiger seiner Genrebilder bewiesen, daß seine Stärke nur in der Erfassung der malerischen Wirklichkeit liegt. Einem dieser halb genrehaften, halb realistischen Bilder kann indessen eine gewisse starke Wirkung nicht abgesprochen werden: der „Münchener Wachtparade" (Abb. 55), die 1880 gemalt wurde. Es fehlt auch diesem Werke an dem fortreißenden Ausdruck des Lebens. Es riecht nach dem Atelier und mühsamer Arbeit, ist nicht als Einheit konzipiert, sondern besteht aus lauter Einzelheiten. Aber

Abb. 43. Stilleben (1877). In Privatbesitz. (Zu Seite 95.)

es hat in diesen, vor allem in der Individualisierung der verschiedenen Erscheinungen, soviel Vorzüge und Feinheiten, daß man die Mängel gern in den Kauf nimmt. Das Bild ist die Huldigung an eine neue Zeit, ein Zeugnis dafür, daß Trübner dem neuen Geiste, der sich in der Kunst zu rühren begann, nicht teilnahmlos gegenüberstand, sondern das Bedürfnis fühlte, sich mit seinen Forderungen auseinanderzusetzen. Er kannte damals nur noch nicht die Grenzen seiner Begabung und bildete sich ein, daß es genüge, ein guter Maler zu sein, um jede künstlerische Aufgabe lösen zu können. Daß die neuere Kunst sich die gestellt hatte, Leben und Bewegung in jedem Sinne zur Darstellung zu bringen, war ihm noch nicht aufgegangen. Er glaubte noch, die moderne Malerei verfolge keinen anderen Zweck, als die Alltäglichkeit möglichst nüchtern wiederzugeben. Er sah die Bilder der Kollegen lichter

werden und war der Ansicht, daß dieser Effekt einfach durch eine hellere Farbengebung zu erreichen sei. Er tat eben, was bis in die letzte Zeit hinein viele Maler getan haben, die sich nach erfolgreichem Beginn plötzlich unter das alte Eisen geworfen sahen, und die ebenso vergeblich, wie Trübner damals, dem Publikum zu zeigen gedachten, daß sie das, was die jungen Fortschrittler leisteten, noch alle Tage und sozusagen im Schlafe fertig brächten.

Trübner war sich über die Gründe seiner Erfolglosigkeit mit diesen, wie er glaubte, höchst modernen und dem Geschmack des Publikums genäherten Bildern in keiner Weise klar. Hatte man doch seine früheren Bilder, die sogar Leibl Respekt abgenötigt, ebenso abgelehnt. Er erblickte daher in dem Widerstande,

Abb. 44. Mädchen mit blauem Hut (1876). Im Besitz des Herrn Hermann Nabel, Berlin.
(Zu Seite 81.)

dem er jetzt in erhöhtem Maße begegnete, entweder Rancune seiner Kollegen oder Böswilligkeit der Kritik. Daß dieser mit Pecht an der Spitze jedes Verständnis für das mangelte, was die besten Maler damals wollten und leisteten, beweist die Ablehnung, die Leibl mit seinen vorzüglichsten Leistungen von ihrer Seite erfuhr. Ihre Schuld an der Unterdrückung und Entmutigung der stärksten und feinsten Künstler Deutschlands wird dadurch nicht verringert, daß sie bei Trübner in einzelnen Fällen bis zu einem gewissen Grade recht hatte. Zumal es keinem Zweifel unterliegt, daß die Ablehnung seiner letzten Bilder nicht aus Einsicht in deren Mängel, sondern wegen der Abneigung der damaligen Münchener Kritik gegen jede Betätigung der realistischen Malerei erfolgt ist. Trübner rächte nicht nur die ihm gegenüber bei jeder möglichen und unmöglichen Gelegenheit zum Ausdruck ge-

Abb. 45. Bildnis des Malers Carl Schuch (1876). Königl. National-Galerie, Berlin. (Zu Seite 103.)

brachte Mißachtung — er rächte das ganze System von Verhetzung, übler Nachrede, von Totschweigen und gewaltsamer Unterdrückung, das man, den schwachen Künstlern zuliebe, gegen alle die um Leibl gescharten Maler und diesen selbst angewendet hatte, indem er eines Tages die Ausstellung des Kunstvereins mit zwei anscheinend harmlosen, in Wirklichkeit aber sehr boshaften Bildern beschickte. Das eine zeigte ein glänzend gemaltes Stilleben, das zusammengestellt war aus Weißkohl-, Blumenkohl- und Rotkrautköpfen. Zum Schutze des Tisches, auf dem diese lagen, hatte der Künstler ein Zeitungsblatt über dessen Platte gebreitet. Und es war kein Zufall, daß man auf dem Bilde ganz genau sehen konnte, welcher Zeitung sich

Abb. 46. Knabenporträt mit Dogge (1877). In Privatbesitz. (Zu Seite 45.)

der Maler zu diesem Zwecke bedient. Der Maler hatte den charakteristischen Kopf des Blattes naturgetreu auf die Leinwand gebracht. In einer anderen Münchener Zeitung pflegte ein Kritiker seine Auslassungen mit dem Pseudonym „Juniperus“ zu zeichnen. Dieser gute Mann soll nicht sehr erbaut gewesen sein, als er unter dem sehr sorgsam und fein gemalten Bilde eines mit dem vollendetsten Stumpf-

sinn dareinschauenden Esels von der Hand Trübners die lateinische Benennung „Asinus Juniperus communis“ fand und sich nicht einmal darüber beklagen durfte.

Trübner hatte in dieser Zeit manche Erschütterungen durchzumachen. Im Jahre 1883 verlor er die innig geliebte Mutter, und zwei Jahre darauf folgte ihr der Vater im Tode. Der Verlust der Eltern drückte ihn um so mehr nieder,

Abb. 47. Kampf der Lapithen und Kentauren (1877). (Zu Seite 44.)

als sie wohl mit der stillen Überzeugung aus der Welt gegangen sein mochten, daß ihre für den jüngsten Sohn gebrachten Opfer eigentlich vergeblich gewesen. Er hatte weder Erfolge gehabt, noch sich irgendwie durchsetzen können. Trübners Atelier strotzte von Bildern, deren Mehrzahl seiner Überzeugung nach ausgezeichnet war, und niemand fragte danach. Er selbst war eigentlich völlig ratlos. Hatte er doch alles getan, was möglich war, um die Zustimmung des

Publikums, den allgemeinen Beifall, nach dem er so sehr verlangte, zu erreichen. Eine Ablenkung von diesen quälenden Gedanken brachte eine 1884 unternommene Reise nach London zum Besuche der Familie seines kurz vorher dort gestorbenen Onkels, des Verlagsbuchhändlers Nicolaus Trübner. Der Künstler hatte in Deutschland nichts zu versäumen und benutzte die gute Gelegenheit, um nun auch

Abb. 48. Gigantenschlacht (1877). Eigentum der Galerie in Karlsruhe. (Zu Seite 84.)

die englische Kunst und die Londoner Kunstsammlungen kennen zu lernen. Die gesellschaftlichen Beziehungen seiner Verwandten — der Onkel seiner Tante war der wegen seiner Kriegstaten in Indien und Abessynien zum Feldmarschall ernannte Sir Napier of Magdala and Carryngton — erleichterten ihm die Erfüllung dieses Wunsches sehr. Er machte die Bekanntschaft der Maler Frederick Leighton, Alma-Tadema, Frith und Herkomer und begann schließlich selbst wieder zu

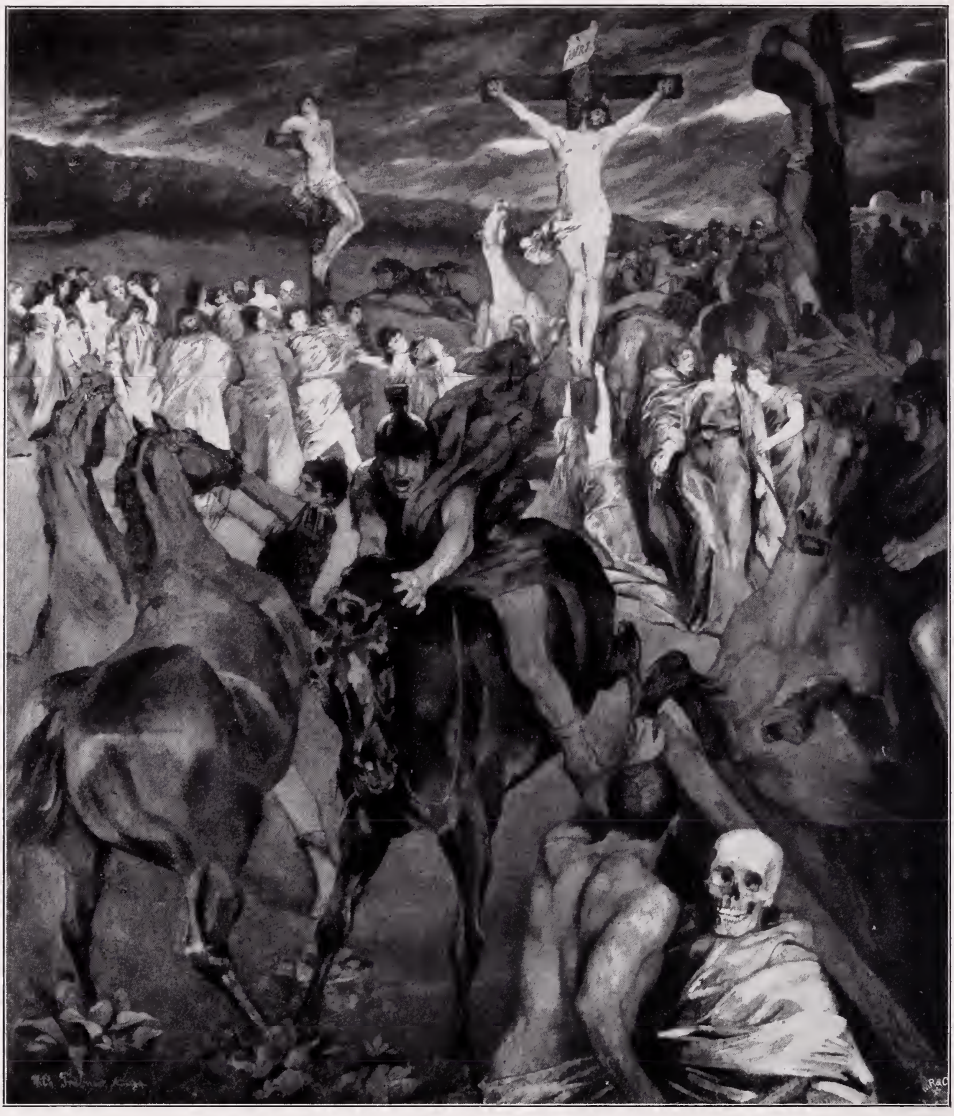

Abb. 49. Kreuzigung (1858). Im Besitz des Herrn Malsch, Karlsruhe i. B. (Zu Seite 44.)

malen. Ein Porträt seiner Cousine entstand und zwei Bilder, in denen er versucht hat, das Leben und Treiben in Ludgate Hill (Abb. 58), der Straße, in der das Geschäftshaus des verstorbenen Oheims lag, zu schildern. Wohl kam ihm der Gedanke, für immer in der Weltstadt zu bleiben; doch kehrte er 1885 wieder nach Deutschland zurück, um der Heidelberger Universitäts-Bibliothek das Vermächtnis seines verstorbenen Onkels, dessen berühmte Büchersammlung, zu überbringen.

Der Tod der Eltern hatte Trübner in eine sehr unabhängige Lage gebracht. Er konnte jetzt ruhig abwarten, ob der Erfolg, der so vielen geringeren Malern beschieden war, nicht doch auch einmal zu ihm kommen würde. Er konnte sich jetzt ein behagliches Dasein schaffen und seinen schon früh vorhanden gewesenen Sammlerneigungen leben. Er sammelte Kunstwerke und Waffen und

stattete das Atelier in München, das er nun bezog, wie ein kleines Museum aus, wobei er sich den Rat zweier bewährter Kenner, des Schlachtenmalers Franz Adam und des kostümkundigen Professor Joseph Flüggen dienen ließ. Er beteiligte sich jetzt auch lebhafter an dem munteren Leben des Münchener Künstlervölkchens, ging viel in die Allotria und übernahm sogar während des Großen Deutschen Bundesfestschießens die künstlerische Gestaltung der Hubertus-Jagd-Gruppe. Diese und andere Zerstreuungen, denen sich der Künstler in den achtziger Jahren des letzten Jahrhunderts hingab, lassen erkennen, daß seine Lust an der künstlerischen Tätigkeit stark abgenommen hatte. Es war nicht allein die Erfolglosigkeit seines Schaffens, die ihn verstimmte, — er fühlte auch selbst Unzufriedenheit mit seinen Leistungen. Die ganze jüngere Münchener Künstlergeneration schwärmte in dieser Zeit für Bastien-Lepage und Freilicht. Liebermann und Uhde fanden mit ihren duftigen grauen Bildern aus Holland zahlreiche Bewunderer und Nachahmer. Trübner spürte nicht die geringste Neigung, sich dieser Bewegung anzuschließen; doch verkannte er nicht deren Vorzüge. Die Farblosigkeit dieser neuen Bilder sagte ihm in keiner Weise zu, wohl aber imponierte ihm die helle Palette. Von ihr beschloß er Gebrauch zu machen; aber wie er es auch anstellte — seine Malerei gefiel ihm nicht. Diese hellen Farben standen recht nüchtern zueinander, hatten keinen Klang und die Malerei selbst wirkte hart. Er begriff nicht, woran das lag, mühte sich unglaublich ab und kam doch immer wieder zu dem gleichen Ergebnis. Zu stolz, um einen der Kollegen um Rat zu fragen, zu selbständig und zu selbstgewiß, um sich in Paris mit den neuen künstlerischen Ideen bekannt machen zu lassen, stellte er das Malen zeitweise ganz ein, nachdem ihm eine Komposition, zu der er fleißig Aktstudien gemalt hatte, ein „Prometheus, beklagt von den Okeaniden" trotz mehrfacher und veränderter Wiederholungen durchaus mißglückt war. Er ging nun, wie andere Sterbliche, im Sommer aufs Land, um sich zu erholen, zu amüsieren und die Naturschönheiten zu genießen, dachte aber gar nicht daran, draußen zu malen. Mehrere Sommer verbrachte er so in Seefeld am Pilsensee. 1889 fuhr er wieder zum Besuche der Weltausstellung nach Paris, ohne, seines unzufriedenen Gemüts wegen, stärkere Eindrücke von der dort gesehenen Kunst zu empfangen oder sich in irgendeiner Richtung angeregt zu fühlen. Ihn beherrschte vielmehr eine kritische Stimmung, die ihn gegen die Leistungen anderer Künstler manchmal recht ungerecht werden ließ. Auf dem Heimweg blieb er dann fast für ein Jahr in der Vaterstadt, malte die Bildnisse seiner beiden Brüder, des Juweliers und des Verlagsbuchhänd-

Abb. 50. Kentaurenpaar (1878). In Privatbesitz. (Zu Seite 45.)

lers, das Ehepaar Dr. Antoni, sowie einen Verehrer seiner Kunst, den Hauptmann Pfeiffer. Auch ein paar Landschaften mit Heidelberger Motiven sind in dieser Zeit entstanden und ein Entwurf für die Konkurrenz um das Kaiser Wilhelms-Denkmal in Berlin, der mit seinem Aufwand von allegorischer Weiblichkeit und Hurrapatriotismus allerdings selbst das Werk von Begas an Unerfreulichkeit übertrifft.

Abb. 51. Die wilde Jagd, als Deckenbild entworfen (1878). (Zu Seite 44.)

Die Betätigung in der Landschaftsmalerei erweckte in Trübner neues Interesse für seine Kunst. Was ihm im Atelier nicht gelingen wollte: hell zu malen ohne Härte, glückte ihm vor der Natur. Er machte sich, 1890 nach München zurückgekehrt, diesen Vorteil zunutze und zog im nächsten Sommer an den Chiemsee, wo er fleißig auf der Fraueninsel malte. Dort sind einige ganz wunderschöne helle Bilder entstanden: Der Eingang zum Kloster mit der Platane im Vordergrunde, die, sonnenbeschienen, grüne Reflexe auf die Klostermauer wirft (Abb. 68),

Abb. 52. Dantes Hölle, fünfter Gesang (1879). Im Besitz des Herrn Professor H. Pagenstecher, Wiesbaden. (Zu Seite 44.)

die beiden Landschaften mit dem Blick aufs Kloster über eine Wiese fort (Abb. 67), die Partie an der Mauer mit der Gänseherde und endlich die unvergleichliche „Landschaft mit der Fahnenstange“ (Abb. 62). Der Sommer 1892 findet den Künstler in Seeon, wo der Landschaftsmaler Horadam ihm Gesellschaft leistet. Auch hier hat Trübner einige ebenso feine, wie originelle Landschaften gemalt. Den Blick aufs Kloster Seeon von der Uferpromenade her (Abb. 71). Einen Blick von einer Höhe aus, der den See und das ganze Klostergebiet umfaßt und den „Gemüsegarten des Klosters“. Ferner eine Seebucht (Abb. 70) und mehrere Bilder des Klosters, bei denen der See das Motiv bildet. Die folgenden Jahre verbringt der Künstler, nun immer wieder fleißig malend, in Ermatingen am Bodensee (Abb. 73) und auf dem Plättig im Schwarzwald (Abb. 75).

Aber auch in München ist der Künstler nicht mehr untätig. Er nimmt die Porträtmalerei wieder in größerem Umfange auf. Unverdrossen bemüht er sich, hier zu ähnlichen Ergebnissen zu kommen, wie bei der Landschaftsmalerei. Da er keine Aussicht hat, Aufträge zu erhalten, malt er Modelle, weibliche natürlich, in allen möglichen Toiletten, junge und alte, hübsche und häßliche; aber immer wieder muß er sehen, daß seinen Farben, sobald er sie in großen Flächen verwendet, der Schmelz fehlt, daß diese Bildnisse mit mehreren Ausnahmen allerdings, wozu das „Kind mit Muff“ (Abb. 66) (Galerie Reichenberg i. Böhmen) und die Dame in schwarzem Samt vor blaugrauem Hintergrund (Galerie Posen) in erster Reihe gehören, hart wirken. Nur bei kleineren Formaten, so bei dem in zwei verschiedenen Exemplaren vorhandenen Bildnis des „Schottenknaben“ (Abb. 74), bleibt nichts zu wünschen übrig In dieser Zeit beginnt Trübner nun auch gegen die Nichtachtung, mit der man ihn in München behandelt, energisch Front zu machen. Er veranstaltet Ausstellungen seiner Werke im Kunstverein, die, wenigstens bei den Kollegen, Aufsehen erregen. Er sucht Verständnis für das Lebenswerk Viktor Müllers zu erwecken, indem er eine Ausstellung von dessen Nachlaß veranlaßt, und schreibt gar eine anonyme Broschüre „Das Kunstverständnis von heut“, in der er dem schlechten Geschmack des Publikums und den verrotteten deutschen Kunstzuständen heftig zu Leibe geht. Dankenswert vor allem sind seine Bemühungen, Leibl, der von aller Welt vergessen, verbittert und in ungünstigen Verhältnissen mit seinem Freunde Sperl in Aibling lebte und die Malerei, da sich kein Mensch um seine Arbeiten kümmerte, fast aufgegeben hatte, das gebührende Ansehen zu verschaffen. Graf Harrach, der Vorsitzende der Großen Berliner Kunstausstellung von 1895, hatte Trübner gebeten, eine Kollektivausstellung von Werken Leibls zu arrangieren, wobei er sich bereit erklärte, gleichzeitig größere Kollektionen von Schöpfungen Trübners, Thomas und Viktor Müllers vorzuführen. Trübner ging mit Freuden auf den Wunsch Harrachs und dessen Anerbieten ein. Er brachte einen Saal voll der herrlichsten Bilder seines bewunderten Freundes zusammen und hatte die Genugtuung, daß Leibl nun endlich die Anerkennung im vollen Umfange fand, die ihm bisher versagt worden war. Leibl erhielt nicht nur die Große Goldene Medaille, es fand sich auch ein unternehmender Mann, der seine ganze Produktion kaufte und dadurch eine ungeheure Preissteigerung für des Malers Werke herbeiführte. Diese war besonders den deutschen Galeriedirektoren peinlich, da sie durch die Begeisterung, die sich für Leibl nun einstellte, gezwungen waren, enorme Preise für Bilder zu zahlen, die sie, wären sie nicht alle miteinander blind gegen gute und echte Kunst gewesen, vorher sehr wohlfeil hätten erwerben können. Ein wenig von dem Glanze, der Leibl jetzt so plötzlich umgab, fiel auch auf Trübner. Es fanden sich, wenn auch keine Käufer für seine Bilder, so doch ein paar Menschen, die des Malers Bedeutung — er hatte damals fast nur Werke aus seiner ersten Zeit ausgestellt — erkannten und anerkannten. Er mußte indessen noch eine ganze Weile warten, bis das Publikum für ihn reif wurde.

Immerhin begannen die Galeriedirektoren jetzt, sich um Trübner zu bekümmern. Der Fall mit Leibl hatte sie vorsichtiger gemacht. Eine Chiemsee-Land-

schaft war allerdings schon 1894 in den Besitz der Neuen Pinakothek übergegangen. Den Reigen der großen Galeriekäufe eröffnete zwei Jahre später indessen erst Hugo von Tschudi, als er das 1874 gemalte „Schloß Herrenchiemsee" für die National-Galerie erwarb. In München, dessen Ansehen als Kunststadt der Künstler fast ein Vierteljahrhundert hindurch hatte heben helfen, nahm man von ihm immer noch eigentlich keine Notiz. Maler, die jünger waren als Trübner und ihm als Talente nicht zu vergleichen waren, hatten längst Medaillen und den Professortitel — Trübner begann jetzt einzusehen, daß man ihm dort nicht nur nicht wohlwollte, sondern daß man sein Emporkommen ganz planmäßig zu verhindern suchte. Er tat nun, was er längst hätte tun sollen, er schüttelte 1896 den Staub

Abb. 53. Im Bade (1876). Im Besitz des Herrn Hermann Nabel, Berlin. (Zu Seite 91.)

Isar-Athens von seinen Füßen und verlegte seinen Wohnsitz nach Frankfurt a. M., wo er seinen alten Freund Thoma und die Witwe Viktor Müllers wußte. Der Wechsel der Umgebung wirkte über Erwarten günstig auf ihn. Er betrachtete es jetzt fast als ein Glück, daß er, mit Ausnahme der in generöser Laune verschenkten Bilder, noch im Besitze beinahe seiner sämtlichen Werke war und sich den Kollegen und dem Publikum in Frankfurt auf diese Weise gründlich bekannt machen konnte. Er sah sich nicht nur bald bewundert, sondern vollkommen anerkannt. Das stärkte sein Selbstvertrauen wie seine Arbeitslust. Er bezog ein Atelier im Städelschen Kunstinstitut, wurde Lehrer an dessen Kunstschule und richtete sogar ein Privatschüler-Atelier ein. In der alten Kaiserstadt vollzog sich in Trübners Schaffen nun überraschend schnell der Umschwung, auf den er in München vergeblich hingearbeitet hatte. Nachdem er im ersten Jahre

seines dortigen Aufenthalts, den Kollegen folgend, in Kronberg gelandschaftert hatte, ging er während der folgenden Sommer in den Odenwald. In dem grünen Schatten der Wälder von Amorbach, Lichtenberg, Erbach, Hetzbach und Hemsbach kam ihm plötzlich die Einsicht dafür, daß es sich bei der Hell- und Freilichtmalerei, zu der er den Anschluß bisher nicht gefunden, weniger um Probleme der Farbe und des Lichtes handele als um die Gelegenheit, wirklich im Freien malen zu können, also um einen Studiengarten. In Frankfurt fand er bei seinem Atelier einen solchen vor, in dem er nun endlich nach Herzenslust Freilichtstudien treiben konnte. Als er sah, daß seine Farben jetzt wieder die

Abb. 54. Amazonenschlacht (1879). Eigentum der Kunsthandlung Fritz Gurlitt, Berlin. (Zu Seite 86.)

so schmerzlich vermißte Harmonie der Gesamtwirkung erhielten, hell, rein und klangvoll zugleich erschienen, versuchte er sofort, diese neue Art auch auf das Figurenbild und das Porträt anzuwenden. Er malte zunächst einmal einige Akte im Freien, die warme, durch Rot bestimmte Farbe des Fleisches zu glänzender Wirkung gebracht durch den Gegensatz kühler grüner Reflexe. Um die so entstandenen Arbeiten dem Publikum genießbarer zu machen, taufte er sie „Adam und Eva", „Susanna im Bade", „Im Liebesgarten", „Urteil des Paris" oder „Salome". Natürlich war von einer Befriedigung der durch solche Titel erweckten Erwartungen keine Rede. Diese nackten Gestalten, die, von Lichtreflexen überschüttet, unter grünen Bäumen standen, waren eben nichts weiter als Aktmodelle, und der Laie, der sich nicht an der breiten, kraftvollen Malerei, an dem leuch-

tenden Glanz der Farben zu erfreuen vermochte, hatte wenig Ursache, diese Bilder für bewunderungswürdig zu halten. So sehr der Maler Trübner sich geändert hatte — die Fähigkeit, über die Natur hinauszugehen, sogenannte geistige Phantasie zu entwickeln, war für den Künstler bei Malerei im höchsten Sinne

Abb. 55. Wachtparade in München (1880). Im Besitz des Herrn Martin Flersheim, Frankfurt a. M. (Zu Seite 46.)

unerreichbar. Blieb hier für das große Publikum ein fühlbarer Zwiespalt zwischen Bildthema und Ausführung, so kamen die großen Vorzüge des geborenen Realisten um so erkennbarer in jenen seiner Schöpfungen heraus, in denen die Wirklichkeit in ihrer wahren Bedeutung erschien. Da sind vor allem die 1902 entstandenen Reiterbildnisse. Mit einer Zähigkeit ohnegleichen malte Trübner monatelang Pferdestudien, dann fast hintereinander gleich ein Dutzend lebensgroßer Reiterbildnisse,

Abb. 56. Gefangennahme Friedrichs I. in der Schlacht bei Ampfing (1880). In Privatbesitz. (Zu Seite 86.)

pour se faire la main, mit unerhört breitem Strich und einer Stärke und Leuchtkraft der Farben, wie er sie bis dahin noch niemals gezeigt hatte. Gewiß sind nicht alle diese Reiterbildnisse gleich gut. Vor allem gibt die Breite der Malerei den Gesichtern der Menschen häufig etwas Stilisiertes; ganz prachtvoll aber sind fast immer die Pferde, deren große Formen für eine so summarische farbige Behandlung wie geschaffen sind und deren schimmerndes Fell gerade durch diese malerische Wiedergabe in seiner eigenen Schönheit wunderbar zur Wirkung gebracht wird. Mit unglaublicher Sicherheit zeichnet der Maler mit dem Pinsel diese herrlichen Geschöpfe. Jeder seiner Striche, jeder Farbenton sitzt an der richtigen Stelle und gibt in einem kühnen Zuge Form, Charakter und Einzelheiten. Leistungen, wie die Reiterin (Abb. 87), der Offizier zu Pferde, das Selbstbildnis zu Pferde stehen in dieser Richtung in der ganzen Kunstgeschichte einzig da. Frans Hals würde seine Freude an dieser magistralen Kunst, an dieser

Abb. 57. Tilly reitet, während der Schlacht bei Wimpfen, in die Kirche, um für den glücklichen Ausgang der Schlacht den Segen des Himmels zu erflehen (1882). Im Besitz des Herrn Ravenstein, Frankfurt a. M. (Zu Seite 86.)

kühnen Malerfaust haben. Den Gipfel jener Meistertaten bildet das hier in seiner ganzen farbigen Schönheit wiedergegebene Reiterbildnis (Abb. 80) der Sammlung Nabel. Nicht nur als Schöpfung eines Malers, der seine Kunst in souveräner Weise ausübt, sondern auch wegen der Art, wie die Erscheinungen von Mensch und Tier in den Raum komponiert sind, so daß sie ihn fast ausfüllen, und wegen der ausgezeichneten repräsentativen Haltung. Dieser Reitknecht sitzt königlicher zu Pferde als die Fürsten, die Trübner ein paar Jahre später gemalt hat. Er saß eben, wie der Maler wollte, daß ein Reiter auf seinem Pferde sich hielte, während die Fürstlichkeiten wohl so saßen, wie sie es gewohnt waren. Im Jahre 1903 zog Trübner die äußerste Konsequenz aus seiner Art der Freilichtschilderung, indem er eine Dame in weißer Toilette auf einem von Sonnenlicht durchfunkelten Gartenweg und einen in vollem Sonnenschein auf seinem Kutscherbock sitzenden bayrischen Postillon (Abb. 86) malte. Bilder, die wegen ihrer Eigenart in Auffassung und Malerei ebensoviel Bewunderung verdienen als wegen ihrer unbeschreiblichen Frische und ihres unmittelbaren Eindrucks. Setzt man daneben die köstlichen, in Smaragdgrün und Sonnengold funkelnden Landschaften aus diesen Jahren, „Schloß Amorbach“ (Abb. 63), den „Blick in den Odenwald“ (Abb. 84), den „Siegfriedsbrunnen“, die verschiedenen Landschaften aus Lichtenberg, Kronberg, Hetzbach und Erbach, so kommt eine höchst stattliche Zahl von bedeutenden und äußerst selbständigen Werken zusammen, die Trübner eine ganz besondere Stellung unter den neueren Luminaristen geben. Denn sie gleichen in nichts den Bildern anderer Maler, die ähnliche Probleme behandelt haben. Vor allen Dingen fehlt jede Beziehung zu den französischen Luminaristen, die alle Welt sonst beeinflußt. Trübners vor der sonnigen Natur entstandenen Schöpfungen sind einerseits einfacher als die der besten französischen Impressionisten, anderseits reicher, tönender, farbiger und frischer. Die sinnliche Empfindung des Malers vor der Natur hat eine größere, höchst individuelle Gebärde. Vielleicht fehlt ein wenig die Grazie, aber sicher nicht die Vornehmheit, die begründet ist auf geraden Sinn, Liebe zur Wahrheit und Selbstgewißheit. Die Franzosen schmiegen sich der Natur mit größtem Feingefühl an, Trübner wirkt selbst wie ein Naturprodukt, so laut und stark spricht seine Art und sein Blut aus seinen Bildern.

Kurz nach der Übersiedelung nach Frankfurt griff Trübner nochmals zur Feder, um dem Publikum, den Künstlern, der Kritik, den Ausstellungsleitungen und den Kunstlehrinstituten, die sein Dasein bis dahin so standhaft unbeachtet gelassen, in einer neuen Broschüre „Die Verwirrung der Kunstbegriffe“ (1897) gründlich die Meinung zu sagen. Die Schrift erntete mit dem Bekanntwerden des Verfassers immer mehr Beachtung, so daß 1900 bereits eine neue Auflage nötig wurde. Jetzt findet man sie in des Malers Buch „Personalien und Prinzipien“ (Bruno Cassirer, Berlin) mit seinen sonstigen literarischen Arbeiten vereinigt. Von Frankfurt aus besuchte Trübner auch seinen Freund Schuch, der, an einem Gehirnleiden erkrankt, sich mit seiner aus Frankreich stammenden Gattin in seine Heimatstadt Wien zurückgezogen hatte. Vergeblich suchte er den Genossen von einst zu überzeugen, daß jetzt auch seine Zeit gekommen sei, daß er jetzt ausstellen und der Welt beweisen müsse, welch einen trefflichen Künstler sie in ihm besäße, ohne von seiner Existenz zu ahnen. Der Ehrgeiz des leidenden Mannes war nicht mehr zu erwecken. Erst nach Schuchs Tode gelang es Trübner, jenem die kunstgeschichtliche Stellung zu gewinnen, die ihm gebührt. Die Witwe, die von den Leistungen ihres Gatten nie etwas gehalten und ohne Trübners Intervention den ganzen künstlerischen Nachlaß Schuchs vermutlich einfach beseitigt hätte, war höchst überrascht über die Wirkung, welche die Bilder des Verstorbenen in der Öffentlichkeit machten.

Nachdem Trübner die Gewißheit gewonnen, daß ein günstiger Wind die Segel seines Lebensschiffleins zu füllen begann, entschloß er sich endlich dazu, eine Familie zu gründen. Er vermählte sich 1900 mit Alice Auerbach, einer

Abb. 58. Ludgate Hill, London (1884). In Privatbesitz. (Zu Seite 52.)

begabten Malerin, deren persönliche Vorzüge ihn ebenso lebhaft anzogen wie ihr überraschend reifes und sicheres Kunsturteil. Der Besitz dieser feinfühligen Frau stärkte nicht nur sein so vielen Erschütterungen ausgesetzt gewesenes Selbstgefühl, sondern auch seine Tatkraft. Die Kritik im Hause förderte ihn mächtig. Sie machte ihm vor allem Mut, sich jetzt mit allen Mitteln durchzusetzen. Der glückliche Einfluß von Alice Trübner auf den Künstler spricht sich sehr sichtbar in dem

Abb. 59. Lady Macbeth (1885). Im Besitz der Kunsthandlung Riegner in München. (Zu Seite 35.)

Kühnerwerden des Malers aus und in seiner Produktivität. Der Trübner mit fünfzig Jahren ist fast jugendlicher und frischer in seiner Kunst als der zwanzigjährige. Der Zusammenhang mit den Vorbildern von einst erscheint gelöst. Der Maler ist ganz er selbst geworden.

Nachdem ihm sein Freund Thoma vorangegangen war, folgte er 1903 gern dem Rufe seines Landesherrn, des Großherzogs Friedrich I. von Baden, zur Übernahme eines Lehramts an der Karlsruher Akademie. Er siedelte mit seiner inzwischen durch die Geburt eines Sohnes vergrößerten Familie in die badische Landeshauptstadt über, wo er sich in einem bald erworbenen Hause unter Benutzung seiner in langen Jahren angesammelten Kunstschätze mit dem Behagen einrichtete, das sein künstlerisches und menschliches Empfinden verlangte. Zum Sommeraufenthalt wählte er das alte Rothschildschlößchen in Hemsbach an der Bergstraße, das ihm als Bauwerk und mit seinem Park viele Motive zu Bildern (Abb. 90 u. 91) geliefert hat. Aber auch in der Stadt war er fleißig. Nicht nur, daß er den Lehrberuf sehr ernst nahm — es fehlte ihm jetzt auch nicht mehr an Aufträgen. So schuf er für die Heidelberger Stadthalle zwei große Wandgemälde: „Die Begrüßung des Kurfürsten Karl Friedrich vor dem Stadttor 1803“ (Abb. 88) und „Die Begrüßung des deutschen Kronprinzen durch Friedrich I. bei der Feier des 500jährigen Universitäts-Jubiläums 1886“ (Abb. 89). Besonders das zuerst genannte Bild, das ihm eine freiere künstlerische Bewegung gestattete als das zweite, bei dem mancherlei Rücksichten zu nehmen waren, ist überraschend gelungen und beweist, wie stark Trübners Fähigkeiten unter dem Sonnenlicht der allgemeinen Beachtung gewachsen sind. Im Jahre 1905 malte er seinen Landesherrn, den Großherzog Friedrich I., in Dragoneruniform zu Pferde im Schloßpark (Abb. 92), wobei er die Kühnheit hatte, den grellblauen Waffenrock zu einem sonnigen Laubgrün und dem leuchtenden Braunrot des Pferdekörpers in Gegensatz zu bringen. Das zuerst sehr laute Bild ist seitdem harmonisch zusammengewachsen und zeigt, daß der Künstler damals nicht unrecht hatte, mit einer absolut naturalistischen Farbe die von ihm gewünschte Wirkung zu erzeugen. Im gleichen Jahre malte er noch den Großherzog von Hessen zu Pferde in der dunkelgrünen Uniform seines Dragonerregiments (Abb. 94) und 1906 den König von Württemberg (Abb. 96) und den deutschen Kaiser (Abb. 95) für die Rheinische Kunstausstellung in Köln, wo die vier Repräsentanten der deutschen Rheinstaaten in einem besonderen Raum gezeigt wurden. Im Jahre 1905 entstand im Auftrage der Hamburger Kunsthalle für deren Porträtgalerie verdienter Hamburger Bürger das Bildnis des Bürgermeisters Dr. Mönckeberg (Abb. 93). Die schwarzseidene

altertümliche Senatorentracht und das stark farbige Gesicht des Stadtgewaltigen in Kontrast gebracht zu einem grünen Gobelin. Unter den Schöpfungen der Liebermann, Uhde, Kalckreuth, Vogel und Slevogt an dieser Stelle fällt die Leistung Trübners sowohl durch ihre machtvolle Farbigkeit als auch durch ihre wundervolle repräsentative Haltung auf. Dieser Dr. Mönckeberg überzeugt im Bilde von der Bedeutung der Stadt, die er vertritt. In seiner Erscheinung vereinigen sich Würde und Stolz und wirken nicht, wie meist in solchen Bildnissen, als Anmaßung und Pose. Der Süddeutsche Trübner hatte die richtige Empfindung dafür, wie der Regierende der größten norddeutschen Handelsstadt gemalt werden müsse, und ist dabei selbständiger vorgegangen als die meisten anderen Maler, die sich durch die Tracht in der Regel bewogen gefühlt, die Hamburger Stadtrepräsentanten so zu malen, als hätten sie im siebzehnten Jahrhundert und im alten Holland gelebt.

Abb. 60. Atelierszene (1886). In Privatbesitz.

In den letzten drei Jahren hat Trübner vorzugsweise wieder Landschaften gemalt, 1907 in Hemsbach und am Starnberger See, 1908 in Nieder-Pöcking bei Starnberg. Auch den Sommer 1909 verbrachte er wieder an diesem Ort. Unter seinen neuesten Arbeiten finden sich übrigens wieder einige Stilleben, die sich von den früheren des Künstlers ebenso stark unterscheiden, wie seine neuesten Schöpfungen von denen seiner Jugendzeit. Nachdem heut alle Welt Cézanne in Stilleben nachahmt, ist es erfreulich zu sehen, daß Trübner auch auf diesem Gebiete durchaus Eigenes gibt und daß seine Koloristik, ohne die Wahrheit zu verletzen, reicher, lebendiger und kraftvoller ist, als die des bewunderten Franzosen. Aber da es in Deutschland nicht üblich ist, sich für gute deutsche Künstler zu begeistern, wird wohl erst die Nachwelt entdecken, daß Trübner seiner deutschen Herkunft zum Trotz dennoch zu den Malern gehört hat, die Unvergängliches geschaffen.

Der Einblick in die Schaffensweise Wilhelm Trübners wird nicht wenig dadurch erleichtert, daß er sich, außer mit dem Pinsel, auch mit der Feder über die von ihm verfolgten künstlerischen Ziele ausgesprochen hat. Denn, wenn ein Künstler sich bewogen fühlt, über Kunst im allgemeinen zu schreiben, so darf man sicher sein, daß er seinen Auslassungen seine eigenen künstlerischen Prinzipien, seine Vorstellungen von Kunst und von dem künstlerischen Moment zugrunde legt. Wie könnte das auch anders sein! Es ist ausgeschlossen, daß ein Künstler das Wesen der Kunst anders auffaßt, als er es in seinen eigenen Schöpfungen zum Ausdruck bringt. Er muß die von ihm eingeschlagene Richtung in der Kunst

für die allein richtige halten; denn sonst würde er ja eine andere gewählt haben. Allerdings muß hier die Bemerkung eingefügt werden, daß die Wahl der Richtung keinem Künstler weniger frei steht als dem wirklich bedeutenden. Wählen kann nur die Durchschnittsbegabung. Das starke Talent folgt instinktiv seiner Natur, seiner Anlage. Es kennt kein höheres Glück, als seine Gaben in der ihm gemäßen Art zum Ausdruck zu bringen. Während es der Durchschnittsbegabung außerordentlich schwer fällt, zu erkennen, wohin sie neigt, um sich für diese oder jene Richtung zu entscheiden, ist das starke Talent niemals im Zweifel, welchen Vorbildern und Meistern es sich anzuschließen hat. Da gibt es gar kein Schwanken, weil die persönliche Empfindung sofort mitspricht und die Entscheidung herbeiführt. Nichts offenbart mehr die außerordentliche Stärke und Frühreife von Trübners Individualität, als daß der erste große Künstler, mit dem er in Berührung kommt und für den er Gefühle der Dankbarkeit im Herzen trägt — Anselm Feuerbach — ganz einflußlos auf seine Entwicklung geblieben ist. Die Art dieses Künstlers lag völlig außerhalb der Richtung, die ihm seine Natur vorschrieb. Den Begriff davon muß er sofort gehabt haben. Ebenso scharf trifft er die Entscheidung zwischen Alexander Wagner und Canon. Er erkennt fast instinktiv, daß er bei diesem alles Nötige, bei jenem nur sehr wenig Brauchbares lernen könne, daß der Wiener Meister ein vollkommenes Handwerk besitzt, der Münchner Akademie-Professor dagegen nur Mäßiges leistet. Ganz in Flammen gerät er gegenüber Leibl. In ihm sieht er nicht nur den Maler, der sein Handwerk als höchste Kunst ausübt, er sieht ihn auch in der Richtung sich betätigen, zu der ihn seine eigene Natur drängt. Die Nüchternheit, der realistische Zug in Trübners Wesen spricht sich ungewöhnlich klar in diesen Entscheidungen des jungen Menschen aus. Ohne Zögern geht er auf das Ziel los, das ihm seine persönliche Empfindung vorschreibt: Schöne Malerei machen zu lernen. Niemand hätte ihn besser hierin unterweisen können als Leibl.

Schöne Malerei — was ist das anders als ein Sieg der Kunst über die Materie? Dieser Sieg muß um so glänzender sein, je spröder die Materie, je weniger anziehend sie im gewohnten Sinne ist. Auch mit der schönen Farbe an sich hat schöne Malerei zunächst nichts zu tun. Sie besteht vielmehr darin, Farben, gleichviel welcher Art, zu einer dem Auge angenehmen Harmonie zu

Abb. 61. Prinz Ruppert von der Pfalz, abgewiesen vor dem Stammschloß (1887).

Abb. 62. Chiemsee-Landschaft mit der Fahnenstange (1891). Im Besitz des Herrn Hermann Nabel, Berlin.
(Zu Seite 100.)

vereinigen. Das Mittel, mit dem diese Vereinigung erzielt wird, ist das Lebendigmachen der Farbe, das einerseits dadurch erzeugt wird, daß der Maler sie zum Vibrieren bringt, indem er sie nicht als einfache Lokalfarbe, sondern bewegt und immateriell gemacht vom Licht oder als Ton in reicher Nuancierung auf die Leinwand setzt, und anderseits durch den Vortrag, durch die Art, wie er den Pinsel bewegt. Denn diese Pinselbewegung, ob man sie als Strich oder Technik bezeichnen will, trägt nicht wenig dazu bei, der Farbe Ausdruck, also Leben zu verleihen. Es liegt im Wesen der Malerei, daß sie in ihrem vollendetsten Zustande zu koloristischen Wirkungen gelangt, daß Fülle und Glanz der Farben den Charakter ihrer Schöpfungen bestimmen. Nach diesem vollendetsten Zustande der Malerei strebte Trübner, als er sich Leibl zum Vorbild wählte. Er sah ihm vor allem den schönen Vortrag, die Kunst, mit dem Strich zugleich Zeichnung und farbigen Ausdruck zu geben, ab. Auch Leibls Prinzip der Prima-Malerei, sogleich die richtige Farbe in der richtigen Tonart auf die Leinwand zu setzen und die gemalte Stelle nicht noch einmal mit dem Pinsel zu berühren, leuchtete ihm ein. Er begriff, daß eine mit nur einer Farbschicht bedeckte Malfläche nicht allein haltbarer sein müsse, als eine mit verschiedenen Farbschichten überzogene, sondern, daß diese einfache Farbschicht auch in ihrer Wirkung stärker und von größerer Leuchtkraft sein müsse als ein Übereinander verschiedener Farben. Diese Art der Malerei kennt natürlich keine nachträglichen Verbesserungen, verlangt daher von dem Künstler, daß er vor Beginn seiner Arbeit sein Bild im Kopfe völlig fertig hat und ganz genau weiß, wohin er diese und jene Farbe bringen will. Bis zu welchem Grade diese geistige Arbeit bei der Prima-Malerei von Leibl betrieben wurde, geht aus der vermutlich allerdings apokryphen Erzählung hervor, daß er sein berühmtes Kirchenbild mit dem Auge der jungen Bäuerin, also inmitten der Leinwand begonnen habe. Trübner überzeugte sich bald, daß die Gewohnheit Leibls, die

Abb. 63. In Amorbach (1899). Im Besitz des Herrn Gustav Hempel, Berlin. (Zu Seite 100.)

übrigens auch die von Frans Hals und Velasquez war, ein Bild aus Farbenflächen aufzubauen, das Prima-Malen außerordentlich erleichtere und daß dieses kurze Absetzen des Pinsels in hohem Grade geeignet sei, der Farbe Kraft, Glanz und Leben zu verleihen, weil es die Möglichkeit gewährt, unendlich feine Übergänge zu finden und die Form aus farbigen Flächen aufzubauen.

Waren ihm für die Technik des Vortrags also die alten Meister und Leibl vorbildlich, so wußte er von sich selbst aus, daß es nun seine Sache sei, die richtige Farbe durch Beobachtung der Wirklichkeit zu finden, sich klarzumachen, wie die eine zur anderen stehe und welche Gesamtwirkung zu erstreben und zu erreichen sei. Und hier kam ihm nun sein angeborenes Talent, seine Fähigkeit, die Farbe in der Natur sowohl in ihrer Kraft als auch in ihrer Vielfältigkeit zu empfinden, zustatten. Wo andere nur eine gleichmäßige Farbe, einen ein-

heitlichen Farbenton sahen, nahm Trübners empfindliches Auge in einer Farbe eine ganze Skala von farbigen Tönen wahr. Wo die anderen eine gleichmäßig starke oder schwache Farbe in einem warmen oder kalten Ton hinsetzten, gab er eine in sich und in warm und kalt schon reich nuancierte Farbe, die durch diese Nuancierung vibrierendes Leben erhielt. Weil er nun diesen Reichtum und dieses Leben der Farbe am sichersten dadurch erreichte, daß er sich an die Natur hielt, kam er natürlich in ein starkes Abhängigkeitsverhältnis zu dieser. Er war um so weniger bedenklich dagegen, als Leibl sich in der gleichen Lage befand und es nachzuweisen ist, daß Hals nur nach der Natur gemalt hat, Velasquez aber in jenen Schöpfungen am schwächsten ist, bei denen er genötigt war, seine gestaltende Phantasie in Bewegung zu setzen. Ihrem Ruhm, die malerischsten Maler, die es jemals gegeben hat, gewesen zu sein, hat diese Abhängigkeit von der Natur nicht geschadet — im Gegenteil. Sie hätten diesen Ruhm durch Bilder anderer Art vielleicht nicht erworben. Sie sind, und darauf beruht ihre Größe und ihr Erfolg, ihrer Anlage, ihrer Natur gefolgt. Und wenn Leibl und Trübner das auch getan oder taten, so war es ihr gutes Recht. Man braucht ihnen wegen ihrer Abhängigkeit von der Natur, vom Objekt nicht die Phantasie abzusprechen. Ihre Phantasie hat nur eine andere Richtung genommen, als die der Maler, die man phantasievoll nennt. Während diese Formen, Handlung, Inhalt und geistigen Ausdruck erfinden, erschöpfen sich Künstler wie Trübner darin, in der allen zugänglichen Natur die Schönheit der Farbe zu finden und diese handelnd, in Beziehung zu andern Farben darzustellen. Sie wenden sich damit ausschließlich an den Gesichtssinn. Aus dieser Tatsache resultiert teils die Beschränkung ihrer Wirkung, teils ihre Unterschätzung. Einmal sind die Sinnesorgane der einzelnen Menschen nicht gleichmäßig gut entwickelt, was zwar niemals bestritten, aber meist gar nicht beachtet wird. Denn welcher Mensch getraute sich nicht, seinem Auge

Abb. 64. Kastanienwald (1889). Eigentum der Kunsthandlung M. Goldschmidt & Co., Frankfurt a. M.

die Fähigkeit die Natur so, wie sie wirklich ist, zu sehen, zuzusprechen? Sodann hat die christliche Religion alles, was darauf ausgeht, die Sinne in Bewegung zu setzen, arg in Verruf gebracht. Ein Kunstwerk wird nur dann toleriert, vollwertig anerkannt, wenn es zu der Seele, zu dem Geistigen im Menschen spricht. Dabei vergißt man, daß dieses Geistige durchaus in Abhängigkeit von den Sinnen steht und wo die Sinne verkümmert sind, auch das Geistige mangelhaft ist, daß es keinen geistigen Genuß ohne sinnliche Vorstellungen und Erregungen gibt, daß, wenn man nun schon diese dualistische Auffassung nicht fallen lassen will, die Sinne es sind, die dem Geiste des Menschen die Nahrung zuführen. Es liegt somit nicht der geringste Grund vor, Kunstwerke darum für solche geringeren Grades zu halten, weil sie ausschließlich zu dem Sinne, für den sie in letzter Instanz recht eigentlich bestimmt sind, sprechen. Man darf sogar behaupten, daß Bilder, die nichts wollen, als dem Auge ein Fest bereiten, die Kunst der Malerei in reinster Form repräsentieren. Die Malerei vermag allerdings außerdem auf dem gleichen Wege auch Vorstellungen geistiger Art zu geben, die den Menschen über die Sinnenwelt erheben. Das hat aber mit der Malerei an sich zunächst nichts zu tun, sondern bezeugt nur, daß der Künstler eine Persönlichkeit von Bedeutung und geistiger Kraft ist, die danach trachtet, auf die Menschheit zu wirken. Selbstverständlich reicht die Wirkung eines Werkes, dessen Urheber gute Malerei im höchsten Sinne produziert und der zugleich ein bedeutender Mensch, weiter als die eines Werkes, das jemand hervorgebracht, der nur ein guter Maler ist. Man bewertet daher mit einem gewissen Recht jenes höher, weil der bedeutende Mensch ebenso etwas Rares und Kostbares auf dieser Welt ist, wie der gute Maler.

Trübner ist nun kein bedeutender Mensch in dem Sinne, daß er eine hohe geistige Potenz, ein Gestalter von Ideen oder seltenen Empfindungen nach dem Herzen der

Abb. 65. Heidelberg (1889). Im Besitz des Herrn von Heyl, Worms. (Zu Seite 91).

Menge und der Kunstdilettanten wäre, aber er ist zweifellos eine starke Persönlichkeit, die allen ihren Leistungen ihren besonderen Stempel aufdrückt, also individuelle Kunstwerke hervorbringt. Dieses Persönliche spricht sich bei ihm nach verschiedenen Richtungen aus. Zunächst einmal in seinem unerschütterlichen Vertrauen auf die göttliche Macht der Kunst, die imstande ist, das Häßliche schön, das Geringe wertvoll, das Alltägliche zu einem Wunder zu machen. Nichts hat ihm soviel Vergnügen bereitet, als diese Zauberkraft der Kunst immer und immer wieder in Bewegung zu setzen. Während die meisten Maler, die er als junger Mensch wirken sah, bemüht waren, sich dem Publikum dadurch angenehm und bemerkbar zu machen,

Abb. 66. Kind mit Muff (1891). Städt. Galerie zu Reichenberg i. B. (Zu Seite 56.)

daß sie schöne oder merkwürdige Menschen und Kostüme oder interessante Dinge und Begebenheiten zur Darstellung brachten, ließ er es sich angelegen sein, Modelle und Situationen zu finden, die hervorragend unschön und gleichgültig waren, wenigstens der allgemeinen Meinung nach. Er wollte ad oculos demonstrieren, daß das Kunstschöne in keiner Weise an das Naturschöne gebunden, daß die Bedeutung und der Wert von Malwerken absolut unabhängig sei von dem dargestellten Gegenstande. Die beiden Alten für sein Kirchenbild (Abb. 2) mochte er noch der ausdrucksvollen Köpfe halber gewählt haben; bei dem „Mädchen auf dem Kanapee“ (Abb. 9) aber hat er bewußt ein Motiv, ein Modell und ein Milieu gewählt, die sachlich betrachtet, nichts weniger als anziehend und interessant in irgendeiner Beziehung sind. Dieses ausdruckslose Gesicht des Mädchens, von dem Ludwig Pietsch behauptet hat, daß es das einer Idiotin wäre, diese einförmige schwarze Kleidung, dieses unerträgliche Tapetenmuster, dieser geschmacklos geblümte Sofaschoner, diese ordinäre rotgewürfelte Tischdecke — man kann sich nichts Trivialeres denken. Und doch verschwindet dieser Eindruck, sobald man die Kunst auf sich wirken läßt, mit der Trübner alle diese Gleichgültigkeiten malerisch und farbig so behandelt hat, daß das Ganze ein Wunder von Geschmack und Harmonie geworden ist. Diese häßliche Tapete wird schön durch ihren aparten, blaugrauen Ton, der den effektvollen Hintergrund bildet für alles Farbige davor, für das dunkelblonde Haar und das helle Gesicht des Mädchens, für die weiße Halskrause und den geblümten Sofabezug und für die rotgewürfelte Tischdecke. Das Blumenstilleben auf dem Tisch wiederholt in anmutiger Weise die unruhige Buntheit des Sofaschoners. Dann aber kommt die große, jedoch völlig lebendige Masse des Schwarz in dem Kleide des Mädchens und bringt Ruhe in die allzu muntere Farbigkeit ringsum. Es erscheint keineswegs un-

vermittelt, sondern steigt aus den Mustern des roten Teppichs auf und klingt in dem Haar des Mädchens aus. Mit welcher Delikatesse ist jede Einzelheit behandelt! Wie lebendig wirken die schön gezeichneten Hände! Keiner der holländischer Genremaler hätte solch einen an sich nichtssagenden Gegenstand liebevoller, besser malen können. Und schätzt man deren Werke, findet man Schönheit darin, so hat auch Trübners Bild Anspruch darauf, für eine Meisterschöpfung der Malerei gehalten zu werden.

Auch bei dem Bilde „Im Atelier" (Abb. 7) hat der Künstler nicht Wert darauf gelegt, durch die Wiedergabe einer besonders schönen Frau Stimmung für sein Werk zu machen. Alles was dieser Schöpfung Schönheit verleiht, ist die Malerei und die Kraft und Harmonie der Farben. Wie da ein Gesicht, Hände, blonde Haare gemalt sind, wie dieses gelbgraubraune Kleid zu dem grünrot=

Abb. 67. Kloster Fraueninsel im Chiemsee (1891). (Zu Seite 100.)

gemusterten Gobelinstoff des Sessels und anderseits zu dem schwarzen Rocke des Mannes steht, mit welcher Pikanterie das Elfenbeingestell und die silberflittrige Seide des Fächers gegen den Fleischton des Gesichts, gegen das eigenartige Braun des Kleides gesetzt sind — das ist nun zum Entzücken gar. Keine andere Handlung findet sich in dem Bilde, als die Bewegung des Pinsels und der harmonische Zusammenklang der Farben; aber diese Handlung wird immer interessieren, solange es Augen gibt, die sehen können.

Aufrichtig häßlich war die ältliche Französin, die dem Künstler als Modell zu dem ebenfalls 1872 gemalten Studienkopf im Profil (Abb. 8) diente; aber herrlich ist die breite Art der Malerei, diese lockere und doch fest hingesetzte Farbe. Und köstlich steht das weiße Fichu zu dem tiefen Braun des Kleides, zu dem reich nuancierten Fleischton des Gesichts und dem Graublond des üppigen Haarwuchses. Und ist der Mohr (Abb. 9 u. 10) etwa ein besonders sehenswertes

Exemplar seiner Rasse? Trübner dachte, als er ihn zum Modell nahm, nur daran, wie prachtvoll das stumpfglänzende Braungrau dieses Gesichtes zu einem Hintergrund von schwerem Blaugrau oder Purpurrot stehen müsse, wie ein weißes Zeitungsblatt dagegen wirken würde oder ein Strauß von roten, rosa und weißen Päonien. Von grotesker Unschönheit ist die „Dame mit dem Fächer" (Abb. 17) der Bremer Kunsthalle; aber die Malerei auf der Höhe von Velasquez, und die Farben geben ein üppiges, raffiniertes Bukett der seltensten Töne. Fast keines von Trübners weiblichen Modellen zeichnet sich durch angenehme oder edle Züge, durch reizvolle Bildung des Kopfes oder des Körpers aus. Ob man das „Mädchen mit blauem Hut" (Abb. 44), oder die „Dame in Braun" (Abb. 31), die „Dame in Grau"

Abb. 68. Kloster Fraueninsel im Chiemsee (1891). Im Besitz der Frau Kommerzienrat Albert, Wiesbaden. (Zu Seite 100.)

(Abb. 30), die hellblonde „Dame mit Hut und Pelz" (Abb. 29) oder aus der letzten Zeit die „Dame in Weiß" nehmen will. Man findet eine Erklärung für diese, wie es scheint, absichtlich herbeigeführte Tatsache in Trübners Broschüre „Die Verwirrung der Kunstbegriffe". Der Künstler sagt da: „Weil die populär-akademische Darstellungsweise für sich allein noch keinen ästhetischen Genuß gewährt, so muß der behandelte Gegenstand dafür aufkommen, und dazu muß dann immer der für die künstlerische Darstellung sehr wohlfeile Reiz der Jugendschönheit, wie ihn die Natur bietet, herangezogen werden. Das akademisch-populäre Talent kann nur die Schönheit geben, wie sie der behandelte Gegenstand schon in sich hat, ebenso wie es nur den Geist wiedergeben kann, den der behandelte Gegenstand von Hause aus mit sich bringt. Bei reinkünstlerischer Schaffensart liegt jedoch die Schönheit durchweg in der Darstellungsweise allein. Es kann daher auch

Abb. 69. Kreuzgang in Seeon (1892). Im Besitz der Kunsthandlung M. Goldschmidt & Co., Frankfurt a. M.

eine von Natur nur sehr uninteressante oder häßliche Person durch die reinkünstlerische Behandlung den höchsten ästhetischen Kunstgenuß gewähren, ebenso wie es auch dieser Darstellungskunst unbenommen bleibt, die von Natur aus schönen Gegenstände sich zum Vorwurf zu nehmen. Wenn aber in letzteren Fällen die Kunstschönheit an sich dominieren soll, so kann es gleichwohl vorkommen, daß ein von Natur aus schöner Gegenstand durch die höchste Darstellungskunst eines Velasquez oder Rembrandt an Naturschönheit einbüßt; denn in Fällen, wo die Kunstschönheit und damit die reinkünstlerische Darstellungsweise sich nicht entfalten soll zugunsten der Naturschönheit, konnte selbst ein Velasquez oder Rembrandt kein bedeutendes Werk hervorbringen. Das ist der Grund, warum die Laien so unbefriedigt über den Schönheitssinn der alten großen Meister denken. Der Laie bildet sich ein, daß er den großen Meistern, einem Dürer, Rembrandt, Velasquez, Frans Hals u. a. an Schönheitssinn weit überlegen sei. Was der Laie unter Schönheit und dem ihr dienenden Idealisieren versteht, ist etwas ganz anderes als die in den klassischen Meisterwerken enthaltene Schönheit und das damit in Zusammenhang stehende künstlerische Idealisieren. Der gemeinverständliche Künstler zwingt dem von Natur aus unschönen Gesicht bei seinem Idealisieren ein menschlich schönes Gesicht auf, d. h. er sucht die Naturschönheit anzustreben, oder er bemüht sich, dem Gesicht etwas Mimisch-Charakteristisches zu verleihen, während das Idealisieren der großen Meister mit diesem Vorgehen gar nichts Gemeinsames hat. Dieses besteht nur im Herstellen des Kunstschönen, wie es sich z. B. besonders auffallend an den Infantinnenporträts von Velasquez zeigt."

Diese Darlegungen Trübners werfen ein helles Licht auf seinen Realismus, der im hohen Grade ein Idealismus ist, wie er unter den Malern der Gegenwart nur selten angetroffen wird. Denn Trübner wählt die unschöne Natur nicht, um das Publikum zu brüskieren, sondern um diesem zu zeigen, daß er, wie Velasquez, Mißgeburten malen und dennoch Meisterwerke aus solchen Sujets machen kann. Er will beweisen, daß für den wahren Künstler der Gegenstand absolut gleichgültig sei, daß es in der Malerei nur auf das Wie ankomme. Je weniger allgemeingefällig das Objekt sei, um so größer müsse die Kunst sein, die es zur Darstellung bringt. Durch Wiedergabe naturschöner Dinge angenehme Empfindungen zu wecken — dazu bedürfe es keines Künstlers, das vermöchte

jeder Photograph. Es ist nichts Verwunderliches, daß das Publikum für den Trübnerschen Idealismus nicht das geringste Verständnis zeigte, daß man einfach nicht begriff, was er wollte; denn auf nichts ist das Publikum weniger eingerichtet als darauf, sich dem Genusse reinkünstlerischer Qualitäten hinzugeben. Es will menschlich interessiert werden. Aber warum soll der hohe künstlerische Ernst, der sich in Trübners Leistungen ausspricht, weniger Beachtung verdienen, als jener der alten Meister? Preist man diese, so hat auch Trübner vollen Anspruch darauf, bewundert und geschätzt zu werden. Und geschieht es nicht, so ist der Schluß richtig, daß das Publikum die alten Meister tatsächlich nicht versteht und von deren Werken nur darum mit dem Ausdruck der höchsten Verehrung spricht, weil es für kultiviert und gebildet gehalten werden möchte.

Zu den persönlichen Wesensarten Trübners gehört ferner seine Abneigung gegen die akademische Malerei, die er stets in Gegensatz zu der reinkünstlerischen bringt. Man findet in seinen Schriften eigentlich keine befriedigenden Angaben darüber, was er unter „reinkünstlerischer Schaffensweise" versteht. Er ergänzt diese Bezeichnung zuweilen durch das Wort „individuelle Schaffensart" und präzisiert sie für die Malerei einmal dahin, daß sie darin bestünde, „so gut als nur möglich zu malen, d. h. das Kolorit auf der Basis vollendetster Zeichnung auf die höchste Stufe zu erheben und alles übrige, bisher als Haupterfordernis Geltende, dagegen so weit zu vernachlässigen, als es ein Hindernis wird, das der Erreichung des höchsten Zieles der Malerei, der höchsten koloristischen Qualität, im Wege steht". Er behauptet ferner, daß das reinkünstlerische Schaffen sich zu dem reinhandwerklichen (akademischen) Schaffen verhalte, wie die Poesie zur bloßen Reimkunst, womit wohl gesagt werden soll, daß das eine lernbar und lehrbar, das andere aber Gabe und nicht mitteilbar sei. Hält man sich die zum Teil sehr

Abb. 70. In Seeon (1892). Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt a. M. (Zu Seite 56.)

ausführlichen Darlegungen Trübners über das reinkünstlerische Prinzip in seinen beiden Broschüren gegenwärtig, so gelangt man am Ende zu der Erkenntnis, daß nur der Maler Schöpfungen von reinkünstlerischen Qualitäten hervorbringt, der nicht nach übernommenen Regeln, sondern nach seiner ganz persönlichen Empfindung schafft, wobei die Voraussetzung ist, daß handwerkliche Schwierigkeiten für ihn überhaupt nicht mehr existieren und er kein Bedenken trägt, die Natur so wiederzugeben, wie er sie sieht, die Wesensseiten von ihr hervorzuheben, die ihm als die schönsten erscheinen. Mit einem Wort: Die reinkünstlerischen Werke verdanken ihre Entstehung den Malern, deren Können groß genug ist, um in Verbindung mit ihrem Temperament die Natur neu aus sich heraus zu gestalten, und die charaktervoll und stark genug sind, ihre Auffassung davon gegen eine Welt von anderen Anschauungen zu behaupten. Die mit akademischem Können hergestellten Werke aber sind solche, die mit Rücksicht auf allgemein gültige oder im Augenblick geschätzte Anschauungen und Darstellungsweisen produziert werden und bei denen die persönliche Auffassung der Wirklichkeit aufs sorgfältigste vermieden wird, um keinen Anstoß zu erregen und allgemeines Wohlgefallen zu ernten. Sie sind Erzeugnisse der Handwerkskunst und erfreuen sich daher vor allem der Wertschätzung derer, die eine künstlerische Leistung nach dem Maße der darauf verwendeten Arbeit beurteilen. Da eine reinhandwerkliche Leistung an sich nur vorübergehend tieferes Interesse erregen kann, so suchen die Maler mit akademischem Können durch den Gegenstand ihrer Bilder zu interessieren, sei es, daß sie das allgemein gefallende Naturschöne zur Darstellung bringen, sei es, daß sie interessante Persönlichkeiten, Ereignisse, Handlungen vorführen und sich durch dergleichen als geistvolle oder bedeutende Menschen legitimieren. Der auf diese Weise gezeigte Geist wird meist als künstlerischer Geist angesprochen, hat mit diesem jedoch nicht

Abb. 71. Kloster Seeon (1892). Im Besitz des Herrn Professor H. Pagenstecher, Wiesbaden. (Zu Seite 94.)

das geringste zu tun; denn er stammt aus den Gebieten der Poesie, Geschichte, Philosophie oder Psychologie. Weil er aber den meisten Menschen verständlich ist, macht er die mit ihm verbundene Kunst verständlich und populär und verhilft ihr zu einer Schätzung, die sie nicht verdient, jedoch auch nie dauernd behält; während der reinkünstlerische Geist, der Geist, der aus der individuellen Empfindungs-, Anschauungs- und Darstellungsweise des Malers resultiert, von unsterblicher Kraft ist und dauernd geschätzt wird. Allerdings selten in der Zeit, in der er sich offenbart, weil er dieser immer voraus ist. Niemals strebt der reinkünstlerische Geist nach Korrektheit, sondern immer nach starkem Ausdruck.

Abb. 72. Porträt des Prof. Weltrich (1892). Im Besitz des Herrn Professor Weltrich, München.

Sieht man Trübners Werke auf diesen Ausdruck hin an, so möchte es dem oberflächlichen Beobachter wohl scheinen als fehlte es ihnen hieran ein wenig; denn man ist im allgemeinen ja wohl geneigt, den Ausdruck an einer andern Stelle zu suchen, als gerade an der, wo man ihn bei Trübner findet. Man sucht den Ausdruck von Bildnissen in der Regel in der größeren oder geringeren Erhöhung der geistigen Persönlichkeit des Dargestellten, den von Genrebildern in dem mehr oder minder guten Erfassen des Lebens, den von Landschaften in der Stärke der hervorgerufenen Stimmung. Von alledem ist bei Trübner gar nicht oder doch nur zuweilen die Rede. Er verrät zwar in seinen Bildnissen Sinn für Charakter, wofür besonders seine Männerporträts zeugen; aber der sogenannte geistige Ausdruck ist nicht seine Stärke. Er denkt sogar sehr frei über die Ähnlichkeit. „Ein Porträt, welches nicht ganz ähnlich ist, kann dennoch ein großes und sehr wertvolles Kunstwerk sein, weil das Gegenständliche des Porträts, nämlich die Ähnlichkeit, bereits eine Mischung ist nach der Seite des laienhaften Lockreizes hin. Bei Anfertigung eines Porträts lebt der Gegenstand unter uns und das Bild wird nach dem noch lebenden Gegenstand vom Laienauge geprüft, das Urteil auf Grund dieses prüfenden Blickes gefällt. Hundert Jahre später jedoch lebt niemand mehr, der den gemalten Gegenstand im Leben gesehen hat, und somit fällt alsdann diese Kontrolle des Laien gänzlich weg. Hatte nun das Porträt seinen Vorzug in der Ähnlichkeit und in dem dadurch befriedigten Gefühl des Laien, also nicht in dem künstlerischen Darstellungsvermögen, so bietet dasselbe dem Betrachter nach hundert Jahren nur das, was in viel höherem Maße der Gipsabguß nach der Natur oder die Photographie nach der Natur bietet, nämlich das, was ein Arbeiter des photographischen Ateliers oder ein

jeder Gipsformer besser geben kann als der Künstler. Hatte das Porträt jedoch seinen Schwerpunkt in der künstlerischen Darstellungsweise und guten Malerei, so wird dasselbe nach hundert Jahren ausschließlich als Kunstwerk geachtet; denn niemand kann dann mehr die Ähnlichkeit in Frage stellen und bezweifeln. Die unkünstlerischen Anforderungen werden somit von der alles ausgleichenden Zeit beiseite geschoben." Diese Auslassung läßt freilich keinen Zweifel darüber, daß Trübner in diesem Falle aus einem gelegentlichen Mangel eine Tugend machen möchte. Denn Ähnlichkeit, wenn sie von späteren Zeiten auch nicht immer nachgeprüft werden kann, gereicht einem Bildnis unter allen Umständen auch in künstlerischer Beziehung zum Vorteil, weil sie dessen Wirkung erhöht. Das frappierende Leben, das die Porträtschöpfungen von Rembrandt, Hals und Velasquez auszeichnet und sie den späteren Generationen so nahe bringt, beruht sicherlich darauf, daß die dargestellten Personen fabelhaft ähnlich gegeben sind. Diese Ähnlichkeit läßt sich gerade bei den Bildnissen des Velasquez leicht nachprüfen. Wie man auch behaupten darf, daß die künstlerisch weniger wertvollen Porträts von Rembrandt darum seinen besten Leistungen dieser Art nachstehen, weil es dem Maler nicht gelungen ist, die Wirklichkeit völlig zu fassen. Gewiß ist ein Bildnis darum noch längst nicht künstlerisch gut, weil es ähnlich ist; aber einem künstlerisch gelungenen Porträt fehlt etwas sehr Wesentliches, wenn ihm der Ausdruck der Wahrheit in höherem Sinne, der nicht getrennt werden kann von Ähnlichkeit, mangelt. Trübners Bildnisse liefern die schlagendsten Beweise dafür. Bei den besten davon, wie bei den Porträts von Martin Greif (Abb. 28), Carl Schuch (Abb. 45), Bürgermeister Hoffmeister (Abb. 16), seinen Eltern (Abb. 14 u. 15) oder Gungl (Abb. 41) zweifelt man keinen Augenblick, daß die Dargestellten wirk-

Abb. 73. Ermatingen am Bodensee (1894). In Privatbesitz. (Zu Seite 56.)

Abb. 74. Schottenjunge (1894). (Zu Seite 56.)

lich so aussahen, wie er sie gemalt hat; während einigen anderen, obschon sie als artistische Leistungen hohe Befriedigung erwecken, wie die „Dame mit dem Fächer" (Abb. 17), das Selbstbildnis im Helm von 1875 (Abb. 27), der „Schottenknabe" (Abb. 74), das Selbstbildnis in Ritterrüstung (Abb. 78), die letzte Überzeugungskraft abgeht, weit die Ähnlichkeit zu wünschen übrig läßt. Es sind gewiß vorzügliche Bilder, aber man nimmt sie rein instinktiv nicht als Bildnisse; denn als

solche empfehlen sie den Maler nicht. Kein intelligenter Mensch wird von einem gemalten Bildnis photographische Ähnlichkeit erwarten; aber bei diesen Schöpfungen Trübners hat man das Gefühl, daß die Erscheinungen als solche in ihm selbst keine feste Gestalt gewonnen haben, die er hätte auf die Leinwand projizieren können, und daß er sich darauf beschränkt, gewisse malerisch wirkende Äußerlichkeiten festzuhalten. Es fehlt nicht an der Form, die sie zusammenhält, wohl aber an dem geistigen Band.

Trübner ist als Bildnismaler immer da glücklich gewesen, wo ihm die dargestellte Person durch ein charakteristisches Äußeres entgegenkam oder wo er sie durch längeren Verkehr gut kennen gelernt hatte oder wo er sie ohne Mühe geistig

Abb. 75. Im Schwarzwald (1895). Im Besitz des Herrn Leo Panizza, Mainz. (Zu Seite 56.)

zu übersehen vermochte. Dieses charakteristische Äußere half ihm bei den Bildnissen von Weber (Abb. 18), des Herrn mit der Papierrolle (Abb. 19), der „Dame in Grau“ (Abb. 30), von Gungl (Abb. 41), der „Dame mit blauem Hut“ (Abb. 44), dem Bürgermeister Mönckeberg (Abb. 93). Die Bildnisse von Hoffmeister (Abb. 16), Schuch (Abb. 45) und Greif (Abb. 28), die bedeutsamsten, die Trübner je gemalt, sind darum so gut geworden, weil der Künstler sich durch langjährige persönliche Beziehungen von den Dargestellten die vollkommenste Vorstellung geschaffen hatte. Und um Menschen, wie den „Dragoner-Einjährigen“ von 1875 (Abb. 26), die „Dame in Braun“ (Abb. 31), die „Dame im Pelz“ (Abb. 36), die „Blondine“ (Abb. 29) und den „Mann mit dem roten Bart“ (Abb. 37) zu malen, bedurfte es keiner besonderen psychologischen Gaben. Mit einer gewissen Treue gegen die Natur war hier das Wesentliche getan.

Es liegt eigentlich nicht in Trübners Art, sich beim Malen im laienhaft Geistigen in Unkosten zu stürzen. Er liebt die Erregungen des Spießbürgers nicht. Seine Stärke beim Malen ist sein Wissen. Wissen um zu können — das ist sein künstlerischer Wahlspruch gewesen. Dieses enorme künstlerische Wissen, das er sich im Laufe von vierzig Jahren angeeignet, gestattet ihm, in der ruhigen, steten Art zu arbeiten, die seinem Wesen so gut entspricht. Er setzt sich ganz kaltblütig mit einem Natureindruck auseinander, prüft ihn auf seine Malbarkeit, macht sich klar, wie er ihn als Motiv am wirkungsvollsten einfängt und beginnt dann ihn festzuhalten. Diese gelassene, sichere Art des Arbeitens ist nicht ohne Einfluß auf den künstlerischen Charakter seiner Schöpfungen geblieben. Sie haben

Abb. 76. Cronberg im Taunus (1897). Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt a. M. (Zu Seite 94.)

fast alle etwas Stillebenartiges, auch die Bildnisse. In guten Stunden ist es Trübner indessen zweifellos gelungen, diesen stillebenartigen Zug seinen Porträts fern zu halten. Die Bildnisse von Hoffmeister (Abb. 16), Greif (Abb. 28) und Schuch (Abb. 45) sind voller geistiger Belebtheit. Auch die „Dame mit blauem Hut" (Abb. 44) wirkt erstaunlich lebendig. Der Künstler hat diesen Eindruck, der übrigens auch das Porträt der „Blondine" (Abb. 29) auszeichnet, durch einen im Grunde sehr einfachen Kunstgriff, durch die ungleiche Stellung der Augen erreicht. Es wird dadurch ein sozusagen sprechender Blick erzeugt, der diesen Bildern einen bewegten geistigen Ausdruck verleiht. Und da man einmal Böcklin gepriesen hat, daß er in einem unvollendet gebliebenen Porträt Gottfried Kellers auf dessen Eigenschaft als Dichter so fein mit einem Sträußchen von Frühlingsblumen hingewiesen, so darf hier wohl darauf aufmerksam gemacht werden, daß der Realist Trübner, der in die von Böcklin als öde und langweilig und geistlos bezeichnete

Klasse der Künstler à la Leibl gehört, diesen sinnigen Einfall reichlich ein Dezennium vor dem poetischen Schweizer Meister gehabt hat.

Das Stillebenhafte von Trübners Bildnissen mindert natürlich nicht im geringsten deren Wert als Porträts. Viele große Meister haben Menschen so gemalt und die wundersamsten Kunstwerke auf diesem Wege hervorgebracht. Jedenfalls beruht der repräsentative Charakter ihrer wie auch Trübners Bildnisse zum Teil darauf,

Abb. 77. Kaiser Wilhelm auf dem Schlachtfelde von den Walküren begrüßt (1897).

daß eine ruhige Existenzform für die Darstellung gewählt wurde. Der unbewegte Ausdruck sondert die Menschen gewissermaßen von der Außenwelt ab und gibt ihren Porträts eine stimmungsvolle Abgeschlossenheit, ein Dasein außerhalb des Weltgetriebes. Selbstverständlich haben Trübners Farben nicht wenig Anteil an dieser Wirkung. Wären sie sehr lebhaft, so käme der vornehme Eindruck, den der Künstler erreicht hat, nun und nimmer zustande. Gerade die enge Skala, mit der Trübner bei seinen Bildnissen auskommt, gibt diesen die wunderbare Haltung und sichert ihnen zugleich eine Sonderstellung innerhalb der alten und neueren Malerei.

Der stillebenhafte Charakter von Trübners Kunst wird auffällig eigentlich erst da, wo er der Anlage seines Werkes nach bewegtes Leben geben will. Er hat offenbar selbst sehr bald erkannt, daß hier der kritische Punkt seiner Begabung

Abb. 78. Selbstporträt in Rüstung (1898). Im Besitz des Herrn E. Flersheim, Frankfurt a. M. (Zu Seite 79.)

liegt. Den Beweis dafür lieferten ihm die „Raufenden Buben" von 1872 (Abb. 5). Ein köstliches Malwerk, aber lediglich eine Zusammenstellung von Modellen, die eine Handlung mimen. Alle die dargestellten Bewegungen und Situationen kommen in einer Prügelei von Knaben vor, aber anders, drastischer, temperamentvoller. Es fehlt das Wilde, Unbändige darin, mit dem Jungen solche Schlacht

zu schlagen pflegen. Erst fünf Jahre später wagt der Künstler, wieder Motive anzugreifen, in denen Bewegungen eine Rolle spielen. Da es ihm versagt war, sich für Aufgaben dieser Art vom Leben inspirieren zu lassen, nahm er seine Zuflucht zu einem Meister, den er sehr verehrte und dessen Bilder voll Temperament, Leben und Bewegung sind, zu Peter Paul Rubens, den in dieser Richtung zu studieren die Münchner Pinakothek bessere Gelegenheit als jede andere Kunstsammlung bietet. Trübners „Gigantenkampf" (Abb. 48), „Kampf der Kentauren und Lapithen" (Abb. 47), „Amazonenschlacht" (Abb. 54), „Kreuzigung" (Abb. 49), „Dantes Hölle" (Abb. 52) und „Wilde Jagd" (Abb. 51) sind undenkbar ohne den „Höllensturz", das „Jüngste Gericht" und die „Amazonenschlacht" des unsterblichen Antwerpener Meisters. Den unmittelbaren Anlaß zu der Komposition der „Gigantomachie" soll übrigens ein aus dem Besitze des Prinzen Karl von Preußen stammender Renaissanceschild gegeben haben, den der Künstler in der Münchner Ausstellung „Unserer Väter Werk" 1876 gesehen. Aber gerade diese Bilder bezeugen vielleicht am stärksten Trübners Ursprünglich-

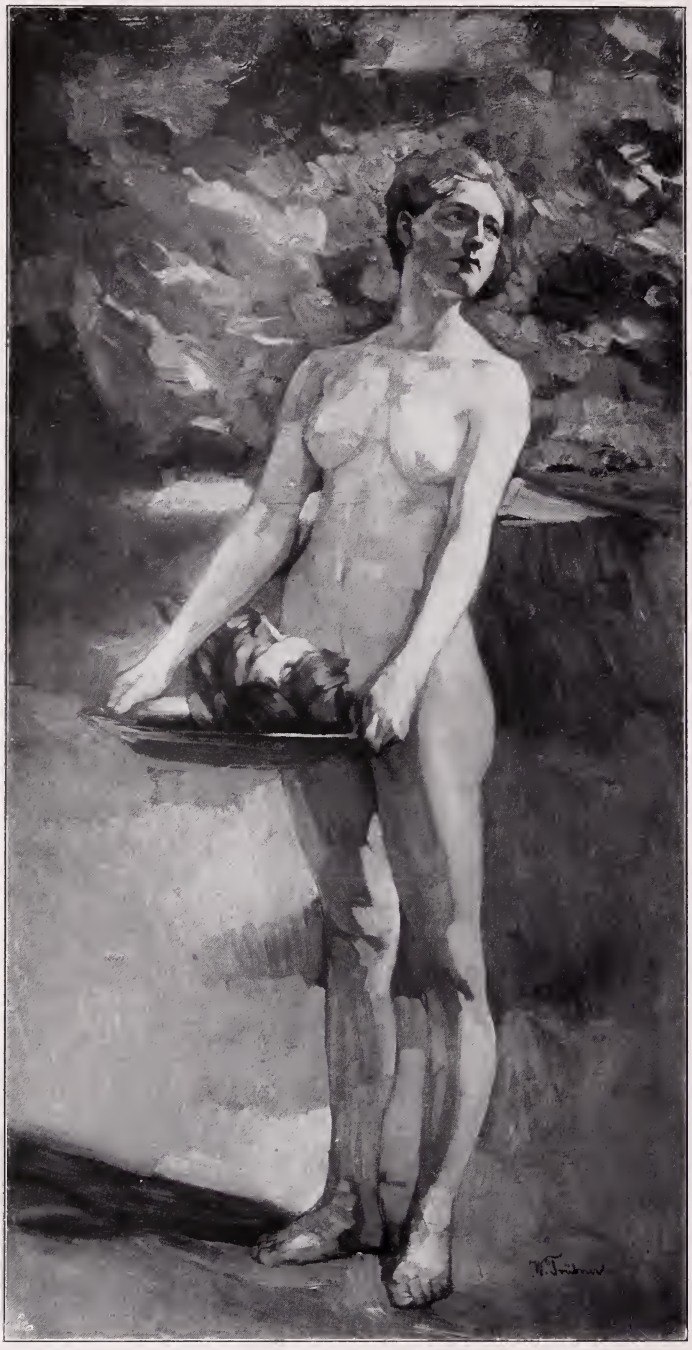

Abb. 79. Salome (1899). (Zu Seite 100.)

Abb. 80. Reiterbildnis (1902). Im Besitz des Herrn Hermann Nabel, Berlin. (Zu Seite 100.)

keit; denn er hat die übernommene Komposition, das Übernommene der Stellungen und Bewegungen durch eigenes Naturstudium und besonders durch eigene Koloristik so umgestaltet, daß etwas absolut Originelles entstanden ist. Er hat von Rubens nur entliehen, was ihm selbst fehlte, und für die farbige Komposition ganz eigenartige Ideen entwickelt. Rubens' Schöpfungen mit ihrer graziösen Zeichnung und der leichten, lasierenden Farbengebung wirken gegen die glutvollen, nicht auf die Linie, sondern auf die farbigen Flächen hin komponierten Bilder Trübners fast matt.

Abb. 81. In Amorbach (1899). Im Besitz der Kunsthandlung M. Goldschmidt & Co., Frankfurt a. M.
(Zu Seite 100.)

Das Leidenschaftliche der Vorgänge ist in den Figuren selbst durchaus konventionell zum Ausdruck gebracht. In den ausgeführten Hauptgestalten spürt man sogar unmittelbar noch die Arbeit nach dem Modell, aber die Farben sind von einer so grandiosen dramatischen Wucht, daß diese Mängel kaum bemerkt werden. Alles Gewaltige, Wilde, Tierische solcher Kämpfe, ihr Brausen, Schreien, Seufzen stürmt aus drohenden, flammenden und aufreizenden Farben auf den Betrachter ein. Aufs seltsamste mischt sich Erfundenes mit Beobachtetem. Wie prachtvoll stehen nackte Menschenleiber zu Pferdekörpern und flatternden Gewändern! Von welcher ergreifenden Wirkung ist das klagende Violett im Kleide Mariens bei der Kreuzigung! Diese Bilder erscheinen in farbloser Wiedergabe sehr angreifbar; aber da sie Werke eines Koloristen sind, wie ihn Deutschland seit Grünewald noch nicht gesehen, geben sie im Original einen Eindruck, dem jeder erliegt, dessen Auge auf die erregende Kraft der Farbe reagiert.

Das gilt auch für die Trübnerschen Geschichtsbilder: „Gefangennahme Friedrichs des Schönen" (Abb. 56) und „Tilly in der Kirche" (Abb. 57). Die Erfindungskraft des Künstlers erhebt sich in keiner Weise über der eines mäßigen Theaterregisseurs. Der bedrohte Österreicher gleicht aufs fatalste einem Bühnenhelden, der sich von Statisten überwältigen läßt. Tilly, der Priester mit dem Allerheiligsten und die betende Volksmenge gebärden sich so theaterhaft wie nur möglich. Wer die Bilder nicht gesehen hat, kann mit Recht von wirkungslosen Illustrationen sprechen. Wer sie aber kennt, weiß daß sie in malerischer Beziehung köstliche Schönheiten aufweisen, daß sie in der Farbe nichts weniger als konventionell sind. Diese schimmernden Harnische hat die Hand eines Meisters vor der Natur gemalt. Das farbenglühende Glasfenster in der Kirche, das gleißende Ornat des Priesters, die rotweißen Röcke

der Chorknaben, die Art, wie das Licht von draußen in den dämmerigen Kirchenraum dringt — das alles ist so fein beobachtet und mit solcher malerischen Kraft gegeben, daß man die Trivialität der Erzählung selbst darüber völlig vergißt. Den reinsten Genuß von den enormen Fähigkeiten des Malers gewähren freilich die Studien zu diesen Bildern, die neuerdings hier und da im Handel auftauchen und bezeugen, mit welcher Gewissenhaftigkeit Trübner sich um alles das bemüht hat, was seiner Arbeit Qualität geben konnte.

Kaum empfunden wird der stillebenartige Zug in Trübners Malerei bei seinen Landschaften, weil er sich stets davor gehütet, flüchtige Naturstimmungen oder Elementarereignisse wiederzugeben. Immer schildert er die Natur in einer ruhigen Existenzform. Dennoch erscheinen seine Leistungen recht verschiedenartig, weil er ein besonders feines Gefühl für den farbigen Charakter einer Landschaft hat und sich bemüht, diesen malerisch zum Ausdruck bringen. Die wenigsten Menschen werden sich dessen bewußt, daß die Atmosphäre, die Klarheit und Dichtigkeit der Luft im Gebirge anders ist als im Flachlande, in einer wasserarmen Gegend anders als in einer wasserreichen, an einem Flusse anders als an einem See. Aus dieser Verschiedenartigkeit der Atmosphäre resultiert eine verschiedenartige Wirkung des Lichtes und damit der Farben in der Landschaft. Wie wenig selbst Künstler auf solche Unterschiede achten, kann man bei vielen deutschen Landschaftern beobachten, die nach dem Vorbilde von Manet, Monet, Cézanne und van Gogh impressionistisch malen und ihren Schöpfungen, gleichviel ob sie in der Mark, in Mecklenburg, an der Elbe oder am Nordseestrand entstehen, Farben geben, die nur in der weichen Atmosphäre der Pariser Umgegend oder unter dem strahlenden Himmel der Provence oder der Côte d'Azur möglich sind. Trübner war von vornherein zu sehr Realist und Kolorist, um hierin etwas zu versehen,

Abb. 82. Kürassierpatrouille (1899). Im Besitz des Herrn L. Koch, Frankfurt a. M. (Zu Seite 94.)

und zu selbständig, um sich darum zu kümmern, auf welche Weise andere der Natur sich näherten. Die Art, wie er seine Entwicklung als Landschafter genommen, entspricht ganz seinem bedächtigen und vorsichtigen Wesen.

Als Trübner sich im Sommer 1871 zum ersten Male vor die grüne, sonnige und vielgestaltige Natur setzte, um unter der Leitung seines Freundes Schuch zu landschaftern, machte ihm das Vielerlei, das er vor sich sah, arg zu schaffen.

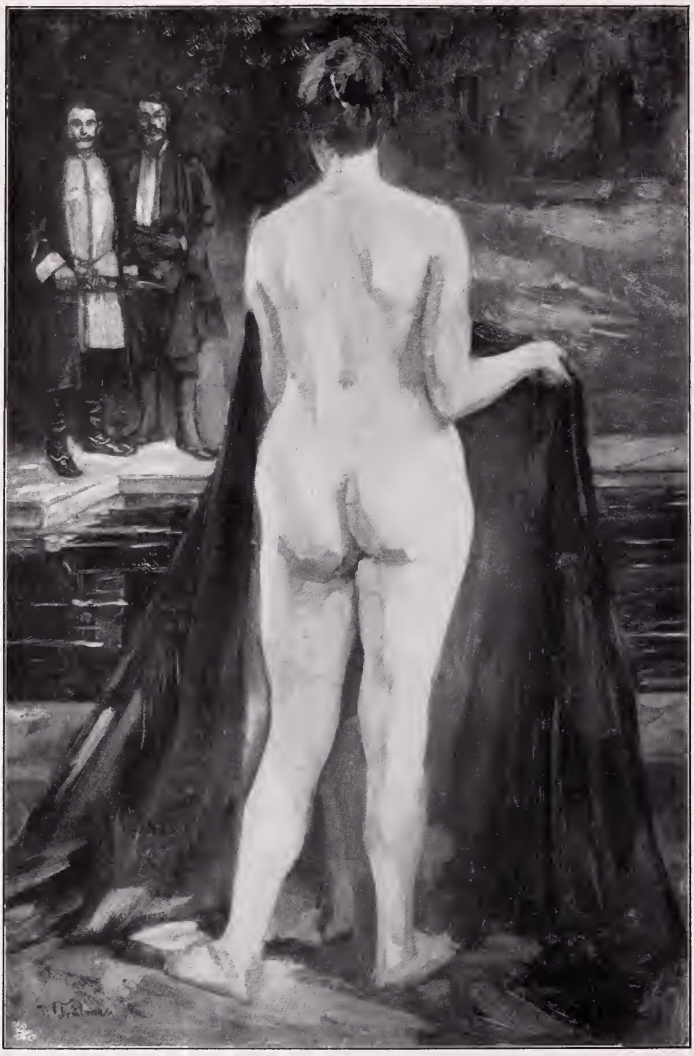

Abb. 83. Badende Susanna (1899). (Zu Seite 100.)

Da Schuch in dieser Zeit noch in der intimen Art seines Lehrers Halauska malte, tat ihm Trübner nach und ließ sich zunächst nicht verdrießen, recht ausführlich wiederzugeben, was da vor ihm stand. Der verstorbene Kunsthändler Hermann Pächter in Berlin besaß aus dieser Zeit eine Studie von ihm, eine Waldwiese, auf der Grashalme und Blümchen mit einer fast kleinlichen Genauigkeit wiedergegeben waren. Trübner muß jedoch bald begriffen haben, daß solche Details weder den Charakter eines Stückes Natur bestimmen, noch dessen Wiedergabe wahrer erscheinen lassen. Als er im Sommer 1872 in Thomas Atelier malte,

mag er sich vor dessen Landschaften klar geworden sein, daß er der Wirklichkeit ganz anders beikommen müsse, als es ihm Schuch gewiesen. Die „Wendeltreppe im Heidelberger Schlosse" von 1873 zeigt den Übergang, den er sich schuf. Auch noch viele Details, aber doch schon Empfindung für den Kontrast, den das Grün braucht, um zu wirken. Es hebt sich auf diesem Bilde von einer etwas süßlich rötlichen Mauer als Masse schon recht effektvoll ab. Der „Waldrand" aus dem gleichen Jahre läßt erkennen, daß der Künstler bereits gelernt, alle Einzelheiten daranzugeben, um den großen Eindruck als Wirksames festzuhalten. Dunkle, nicht weiter charakterisierte Laubbäume stehen ernst gegen eine blauweiße Luft. Noch breiter und malerischer gehalten ist ein Bild des verwilderten

Abb. 84. Blick in den Odenwald (1900). Im Besitz des Herrn Uhle, Dresden. (Zu Seite 100.)

„Heidelberger Schloßgartens" mit äsenden Rehen unter grauem Himmel. Als er im folgenden Jahr mit Schuch an den Chiemsee zog, hatte er zunächst doch wieder das Bedürfnis, sich mit den erhaltenen neuen und starken Eindrücken unmittelbar auseinanderzusetzen. Es reizte ihn, die sich ihm hier bietende lichte Schönheit so, wie er sie empfand, wiederzugeben. Diese schimmernde, schillernde Fläche des Sees, in der sich das seidene Blau des Himmels so strahlend spiegelte. In dem „Schiffssteg" (Abb. 23) und in dem „Chiemseebild" der Hamburger Kunsthalle mit dem in der Ferne hinter hohem Schilf auftauchenden Kloster hat er die Besonderheit dieser Natur in so hellen Bildern gefaßt, wie keiner vor ihm. Auch das Bild der alten Linde vor dem sonnenbeschienenen Schloßgemäuer der Herreninsel zeigt eine erstaunliche Unabhängigkeit. Der Pinselstrich, breit, frei und leicht, folgt einfach der Wirklichkeit. Nachdem der Künstler sich so ohne Bedenken den Eindrücken hingegeben, scheint ihm der Gedanke gekommen, die Arbeitsweise in Anwendung zu bringen, deren er

sich für die im Atelier entstandenen Bilder bediente. Offenbar sahen ihm jene hellen Landschaften gegen frühere Schöpfungen nicht vornehm, nicht tonig, nicht kraftvoll farbig genug aus. Unter sonnigem Himmel, bei diesem unmittelbaren Licht fanden sich die tiefen, klangvollen Farben nicht, die Leibl und seine Freunde in seinen Atelierbildern geschätzt hatten. Da mag ihm an einem trüben Tage bei einem Besuche der Herreninsel aufgefallen sein, wie fein sich unter dem zerstreuten Licht des bewölkten Himmels das Gemäuer des grauen, vor Alter schiefen Schlosses von der grauen Luft und von der grünen Wildnis abhob, aus der es herauswächst. Das brauchte man nicht realistisch malen, das ließ sich auch auf andere Weise darstellen. Man sieht an den Bildern der National-Galerie (Abb. 35) und der Neuen Pinakothek förmlich das Behagen, mit dem Trübner sich daran gemacht, dieses Stück Natur aus unendlich reich nuancierten grünen, grauen und braunen Farbenflächen aufzubauen. Weniger darum bekümmert, die Wirklichkeit zu geben, wie sie war, als sie aus sich heraus neu zu gestalten, ein malerisches Kunstwerk hervorzubringen.

Das Erreichte muß Trübner selbst außerordentlich befriedigt haben. Er konnte bei dieser Art der Naturschilderung seiner Neigung für koloristische Schönheit folgen, zugleich aber sein Wissen und Können gewissermaßen unabhängig von den gar zu wechselvollen Eindrücken der Wirklichkeit anwenden. Er hatte seinen Stil für die Wiedergabe der Natur gefunden, der mit dem keines anderen Malers Ähnlichkeit besaß. Er liebte in seiner Kunst keine Unsicherheiten, nicht das von Zufälligkeiten abhängige Arbeiten. Das Bild „Birken" (Abb. 24) mit dem weidenden Schimmel zeigt die gewonnene Erkenntnis in einer Variation. Als der Künstler nach Absolvierung der Militärzeit im Jahre 1876 wieder zum Landschaftern kam, setzte er, mit wirklichen Bildern wenigstens, genau da ein, wo

Abb. 85. Dorf im Odenwald (1900). Im Besitz des Herrn Rothermund, Dresden.

er am Chiemsee aufgehört hatte. Er war zunächst an den kleinen Weßlinger See gezogen. Dort sind einige seiner dunkelsten Landschaften entstanden, der „Badeplatz“ mit der Dogge, die ein auch farbig äußerst pikantes Stilleben von Damendessous bewacht (Abb. 53), der „Buchenwald mit Kavallerie“ (Abb. 39), die „Dragoner im Kartoffelacker“ (Abb. 38) und das „Stoppelfeld“ im Städelschen Kunstinstitut mit dem einsamen Haus im Hintergrunde, von denen das erste und die beiden letzten Bilder zu den malerischsten Schöpfungen Trübners gehören. Die Übersetzung der Natur hat der Künstler allerdings niemals weiter getrieben. Keine Farbe entspricht der Wirklichkeit. Daß man die Natur trotzdem aus diesen Schöpfungen empfindet, beweist, daß Trübner die Fähigkeit besaß und besitzt, auch bei einer Transponierung der Wirklichkeit in seine eigene Tonart, die ursprüngliche Melodie richtig wiederzugeben und mit ihr die Gefühle zu wecken, welche die Natur selbst erregt. Übrigens hat er es in dieser Zeit und an diesem Ort fertig gebracht, auch hellere Bilder, wie die „Dogge am See“ (Abb. 32) und den „Zimmermannsplatz“ (Abb. 33) fast in gleichem Sinne zu malen. Zum Schluß begab er sich im Oktober wieder nach Bernried, wo er ein paar flotte Naturstudien malte und wo der sonnige „Waldweg“ entstanden ist, der wie ein Vorklang seiner letzten Landschaftsperiode wirkt.

Abb. 86. Postillon (1901). Galerie Weimar. (Zu Seite 62.)

Mit diesen Schöpfungen schließt die erste Periode des Landschafters Trübner ab. Die zweite setzt 1889 ein. In den in diesem Jahre entstandenen Bildern von Heidelberg (Abb. 65) kommt zweierlei sehr stark zu Ausdruck. Des Künstlers innere Unzufriedenheit und Unsicherheit in dem seltsam unruhigen Charakter dieser Naturschilderungen, aber auch sein geschärftes Gefühl für das Besondere der heimatlichen Natur. So wechselvoll, ja zerrissen die Stimmungen, unter denen er das Neckartal mit der Schloßruine dargestellt, so wenig bedacht und sorgfältig manche dieser Arbeiten ausgeführt sind, — niemals ist das Wesen dieser Landschaft, ihre Lieblichkeit, ihr Reichtum an schön bewegten Linien und der eigene Farbenton, der sie beherrscht, individueller herausgebracht worden. Es ist eine wundervolle Naivität in diesen Bildern, die beinahe anziehender ist als die künstlerische Leistung selbst. Fast zuviel der Eindrücke hat der Maler auf einmal gegeben und den Landschaften damit die einheitliche Wirkung genommen. Aber bald stellte sich die alte Sicherheit im Erfassen und Behandeln des Motivs wieder ein. Das sonderbare Hervorheben der Zeichnung, das man an Trübners Figuren-

Abb. 87. Reiterbildnis (1902). (Zu Seite 60.)

bildern um 1890 herum bemerkt und das vielleicht zusammenhängt mit der helleren Farbengebung, findet sich sowohl in den Landschaften aus Seeon als auch in manchen von der Fraueninsel, aber schon in der „Landschaft mit der Fahnenstange" bemerkt man es fast gar nicht mehr. Der Künstler hat sich in die neue Anschauung, die mehr Nachdruck auf die Wahrheit der Farbe als auf die Tonschönheit legt, vollkommen hineingelebt und beginnt sie nach der malerisch-koloristischen Seite hin auszugestalten. Am besten gelingt ihm das freilich in Gegenden, die er kennt. Daher sind die Landschaften vom Chiemsee (Abb. 67 u. 68) aus dem Anfang der neunziger Jahre zweifellos die gelungensten dieser zweiten Periode. Unter den Seeon-Landschaften von 1892 (Abb. 70 u. 71) finden sich mehrere, die durch die zeichnerische Durchführung des Mittelgrundes bei vollkommen malerischer Behandlung des Vorder- und Hintergrundes eine gewisse Härte haben. Nach und nach

aber, je mehr das Gegenständliche überwunden ist, wird der Künstler freier, und als er um die Wende des Jahrhunderts im heimatlichen Odenwald den Übergang macht vom realistisch-koloristischen Landschaftsbilde zum luminaristischen, wacht seine malerische Empfindung in einer Stärke auf, für die es keine Widerstände mehr gibt. Die Landschaften seiner dritten Periode, die um 1899 einsetzt, sind grundverschieden von allen, die er bis dahin gemalt. Er scheint ein ganz neuer Mensch geworden. Die Kühnheit und Frische der Jugend ist wieder in ihm erwacht. Mit neuen Augen sieht er die Natur und neue malerische Mittel hat er gefunden, um sie in einer neuen Form zu gestalten. Ganz seinem Temperament hingegeben, beginnt er die Wirklichkeit wieder aus farbigen Flächen aufzubauen. Aber während er früher mit leisen Übergängen operierte, setzt er jetzt keck eine kräftige Farbe neben die andere, indem er das Licht als verbindendes Medium verwendet. Kein Maler der Welt hat leuchtendere Farben als er. Die Schöpfungen der feinsten Maler des Lichts, der französischen Impressionisten scheinen neben den seinen matt und stumpf; denn er denkt nicht daran, die Illusion des Sonnenlichtes dadurch zu erzeugen, daß er vielerlei Färbchen an Färbchen reiht oder Komplementärfarben zur Erhöhung der Leuchtkraft einzelner Farben verwendet, sondern er bringt das Licht selbst als Farbenton auf die Leinwand. Damit erreicht er eine Stärke und ein Leuchten der Farben, das an die elementare Wirkung von alten Glasgemälden erinnert. Voll und rauschend wie Orgelton bricht die Farbe aus Trübners neuesten Landschaftsbildern. Kein Maler hat ein saftigeres, klangvolleres und schöneres Grün als er, keiner ein leuchtenderes Blau. Aber gerade, weil er diese starken Farben so wunderbar als Ton gibt, fehlt jede Materialität. Nicht die Farben wirken, sondern das Licht, das sie zum Tönen bringt, sie bald warm, bald kalt erscheinen läßt. Und darauf beruht wohl vor allem die Kraft und der Reichtum seiner Farben, daß

Abb. 88. Begrüßung des Kurfürsten Karl Friedrich von Baden vor dem Stadttor in Heidelberg 1803 (1903). Stadthalle in Heidelberg. (Zu Seite 64.)

er mit der größten Weisheit das Verhältnis der kalten und warmen Töne ordnet, daß er das wärmste Grün durch das kühlste Blau und Grau hebt und dem wärmsten Gelb durch ein kaltes Grün ein Feuer ohnegleichen gibt. Mit diesem Warm und Kalt charakterisiert er auch die Farbenstimmungen bestimmter Gegenden. Seine Waldlandschaften — „Amorbach" (Abb. 63 u. 82), „Hemsbach" (Abb. 90), „Lichtenberg" — zeigen eine tiefere und wärmere Skala, als die Landschaften aus der Mainebene — „Cronberg" (Abb. 76) — oder die aus einem Seengebiet — „Seeon" (Abb. 71) und „Starnberger See". Dieses Arbeiten mit großen Tonflächen verleiht den Landschaften Trübners eine Ruhe, Heiterkeit und einen wohligen Ausdruck, der sie aufs schärfste von den nervös anmutenden, wohl Wahrheit, aber nicht oft eine harmonische und beruhigende Stimmung gebenden

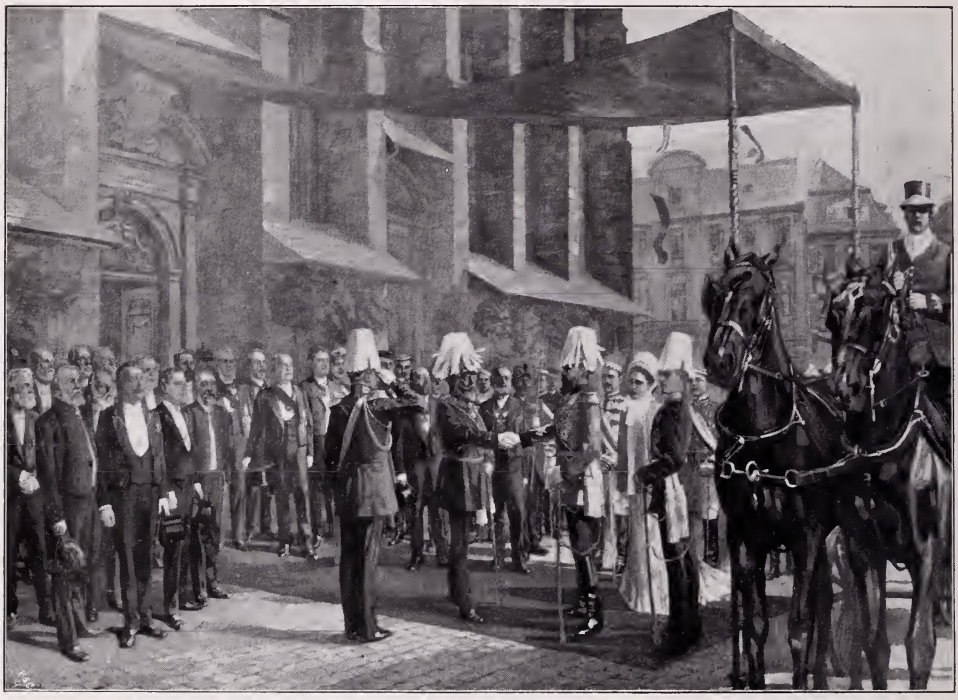

Abb. 89. Begrüßung des deutschen Kronprinzen Friedrich durch Großherzog Friedrich I. von Baden während der Feier zum 500jährigen Universitäts-Jubiläum in Heidelberg 1886 (1903). Stadthalle in Heidelberg. (Zu Seite 64.)

Schöpfungen der impressionistischen Malerei unterscheidet. In Trübners schönen Waldbildern — „Siegfriedsbrunnen", „Lichtenberg", „Amorbach", „Hetzbach", „Odenwald" — ist nicht nur etwas, sondern unendlich viel von dem Feierlichen, Erhebenden, Märchenhaften und Spannunglösenden, das der stille, einsame Laubwald für die Empfindung des deutschen Volkes hat. Trotz des allgemeinen stillebenhaften Charakters von Trübners Landschaften bringt die stimmungschaffende Kraft und Schönheit seiner Farben den Eindruck von Blätterrauschen und Quellenrieseln hervor, den man mit dem Begriff des Waldes verbindet. Und noch eines: Den Landschaftsbildern Trübners fehlt alle Sentimentalität, alle falsche Romantik. Kraftvoll, gesund, heiter oder ernst, wie die Natur selbst stehen sie vor den Augen derer, die diese lieben und das Hineintragen von kleinen Empfindsamkeiten in ihr Bild als eine Herabwürdigung von etwas Heiligem empfinden. Diese Stellung des Künstlers zur Natur aber kennzeichnet ihn mehr denn alles andere als Deutschen,

als einen echten Sohn jenes Volkes, das innig in seinen Empfindungen, groß und kraftvoll in seinen Taten, treu seiner Heimat und seinen Göttern war und dem die Treue gegen sich selbst als eine Tugend galt.

Es ist klar, daß die Vorzüge Trübners als Maler besonders stark zum Ausdruck kommen müssen in Bildern, die wirklich stillebenhaften Charakter haben. Dazu gehören außer dem schönen, jeden Vergleich mit den besten Courbetschen Stilleben aushaltenden Wildstilleben von 1873 und den verschiedenen Frucht- und Blumenstilleben (Abb. 43) des Künstlers, mehrere andere Bilder, die man ihrem Gegenstande nach eigentlich nicht dazu rechnen dürfte. Aber sind der „Blick aus dem Heidelberger Schloß" (Abb. 20) — diese köstliche Harmonie in Grau,

Abb. 90. Schloß Hemsbach (1906). Im Besitz des Herrn Hermann Nabel, Berlin. (Zu Seite 64.)

Gelbbraun und Grün —, das Bild: „Beim römischen Wein" (Abb. 13), das „Liebespaar" von 1873 mit der gefleckten Dogge davor, der „Christus im Grabe" (Abb. 21), die „Modellpause" von 1877 (Abb. 42), die verschiedenen Bilder von Trübners grauer Dogge von 1879, ja selbst die luminaristisch behandelten Akte aus der letzten Periode des Künstlers (Abb. 79 u. 83) etwas anderes als Stilleben? Es handelt sich für Trübner gar nicht darum, Leben und Lebendigkeit zum Ausdruck zu bringen, sondern Dinge und Erscheinungen zu geben, die ihm nicht um ihrer selbst willen darstellungswürdig dünkten, sondern wegen ihrer Form und Farbe. Diese Bilder sind nichts weniger als treue Wiedergaben der Wirklichkeit oder Porträts. Wenn sie trotzdem so empfunden worden, so bedeutet das ein Kompliment für den Maler, hat aber mit der Bewertung der Leistungen selbst nichts zu tun. Sie sind schön als Leistungen eines Künstlers, dem die Farbe

so gehorcht, daß er mit ihrer Hilfe an sich weder schöne, noch merkwürdige Erscheinungen zu einem den Gesichtssinn in hohem Maße befriedigenden Anblick machen kann. Es fehlt die Absicht, einen seelischen oder geistigen Rapport zwischen dem Gegenstande des Bildes und dem Betrachtenden herzustellen. Aber gewiß hat der Maler jeden Reiz der Farbe, nicht immer den der Form, herausgeholt, nicht nur um seine Kunst zu zeigen, sondern auch um zu beweisen, wieviel Schönheit in der Welt ist, von der diese nichts weiß. Und wenn man diese Deduktion nicht gelten lassen will, so kann nur immer wieder auf die ruhige und bewußte Art der Malerei, auf die im voraus berechnete Wirkung des farbigen Eindrucks als auf Kennzeichen dafür hingewiesen werden, daß der Maler die Gegenständlichkeiten seiner Bilder nicht als Lebewesen, sondern als Träger seiner Ideen von Farbe, als nature morte dargestellt hat.

Bei welchem Künstler, der eine Reihe von Jahren in Tätigkeit ist, stellten sich nicht gewisse Gewohnheiten in der Art, seinen Gegenstand anzugreifen und zu behandeln, gewisse Neigungen in menschlicher und künstlerischer Beziehung heraus? Je weiter ein wirklicher Künstler sich entwickelt, um so persönlicher wird er in dieser Richtung. Niemand, der Trübners Lebenswerk kennt, wird ihm die Vielseitigkeit bestreiten. Darin, daß er jede ihm als Maler gestellte Aufgabe in eigener Weise hat lösen können, spricht sich eben seine Meisterschaft aus. Obgleich Trübner von Jugend auf mit festem Blick seinen Zielen zugestrebt ist, so erscheint er doch gerade in seinen Jugendjahren am beweglichsten. Es ist ganz unmöglich, in seinen frühesten Arbeiten, also etwa von 1871 bis 1875, ein festes Arbeitsprinzip zu finden. Er nimmt mit offenen Sinnen auf, was er bei anderen

Abb. 91. Schloß Hemsbach mit Bank (1904). Im Besitz des Herrn Rothermundt, Dresden. (Zu Seite 64.)

Abb. 92. Großherzog Friedrich von Baden (1905). (Zu Seite 100.)

Abb. 93. Porträt Sr. Magnifizenz des Bürgermeisters von Hamburg (Dr. Mönckeberg) (1905). Kunsthalle Hamburg. (Zu Seite 64.)

sieht, sowohl Technik, wie Komposition. Im Technischen wird er sehr bald fest und sicher, im Kompositionellen hält er bis gegen 1880 lebhafte Umschau, hat indessen häufig schon sehr eigene Einfälle — „Auf dem Kanapee“ (Abb. 6),

Abb. 94. Großherzog Ernst von Hessen und bei Rhein (1905).
Eigentum des Großherzogs von Hessen. (Zu Seite 64.)

„Blick aus dem Heidelberger Schloß“ (Abb. 20), „Chiemseebilder“ (Abb. 22 u. 35), „Martin Greif“ (Abb. 28), „Carl Schuch“ (Abb. 45), „Dragoner im Kartoffelfeld“ (Abb. 38), „Dogge mit Würsten“ usw. Er bringt mit Vorliebe das Motiv seiner Bilder in den Mittelgrund, wobei er mit oder ohne Absicht das Gesetz des goldenen Schnittes anwendet. Dieses glückliche Verhältnis der drei Bildgründe zueinander und zur gesamten Bildfläche verleiht seinen Schöpfungen etwas unendlich Harmonisches, zumal seine reiche und im Ausdruck doch einfache und ruhige Farbe diese Wirkung unterstützt. Dieses Kompositionsprinzip liegt natürlich in den Landschaften klarer zutage als in den Figurenbildern; aber der Künstler weiß es auch bei jenen sehr geschickt zu verbergen, indem er manchmal durch perspektivische Linien, welche als Diagonalen über die Bildflächen gehen, eine Abwechslung schafft oder die Horizontallinie verdeckt. Was bei den meisten Landschaftsbildern als langweilig empfunden wird: Das Auseinanderhalten der Gründe durch Horizontallinien — bei Trübner wird man sich dessen wegen der außerordentlich feinen farbigen Komposition kaum bewußt. Man sehe sich daraufhin nur einmal den „Weßlinger See“ (Abb. 32), den „Zimmermannsplatz“ (Abb. 33), „Ludgate Hill“ (Abb. 58), „Kloster Fraueninsel“ (Abb. 68), die „Landschaft mit der Fahnenstange“ (Abb. 62), „Kloster Seeon“ (Abb. 71), „Ermatingen“ (Abb. 73), „In Amorbach“ (Abb. 81), den „Blick in den Odenwald“ (Abb. 84) an. Die Linie ist eben in des Künstlers Schöpfungen niemals das Wirksame, sondern allein die Farbe. In ihr ist die ganze Stimmungskraft seiner Bilder gesammelt. Das läßt sich auch gerade wieder am besten an seinen Landschaften zeigen. Liebermann, Uhde, Monet und die Impressionisten, alle benutzen in ihren Landschaften sehr bewußt das Terrain als Stimmungsträger. Der Vordergrund spielt daher eine sehr wichtige Rolle in ihren Bildern. Trübner erzeugt die Stimmung in seinen Landschaften eigentlich ausschließlich durch die farbige Behandlung des im Mittelgrunde wirkenden Motivs. So gibt dem Bilde der National-Galerie (Abb. 35) das graue Gemäuer des Schlosses zwischen dem seltsamen Grün der Bäume und dem bläulichen Grau der Luft diese drückend melancholische Stimmung. Den Eindruck des „Dampfbootsstegs“ (Abb. 23) bestimmt die opalisierende Wasserfläche zwischen dem graugrünen Schilf und der fernen Insel, den des „Klosters Fraueninsel“ (Abb. 67) das blinkende Gelbgrau des Gemäuers zwischen Graugrün und Lichtblau. Bei dem anderen „Kloster Fraueninsel“ (Abb. 68) resultiert die Stimmung des Ganzen aus dem Gegensatz der grünen Blätter zu dem hellen Gebäude, bei der „Landschaft mit der Fahnenstange“ (Abb. 62) aus dem Blauweiß dieser im Kontrast zu Grün, Rot und Blau, und in dem schönen Bilde des „Schlosses Amorbach“ (Abb. 63) schaffen ein paar Kastanienblätter, die sich in der Nachmittagssonne wiegen, eine unvergleichliche Illusion von Wärme und Sommer.

Seitdem Trübner unter die Luministen gegangen ist hat sich seine Komposition scheinbar geändert. Scheinbar, weil er Akte, Pferde oder Menschen häufig ganz an den Rand des Bildes und auf diese Weise den Mittelgrund des Bildes bis zu einem gewissen Grade außer Aktion stellt. In Wirklichkeit liegt das malerische Motiv genau an der Stelle, wo es auf früheren Bildern lag. Auf der sonnenbeleuchteten Brust der „Salome“ (Abb. 79) zwischen den kalten Schattentönen des Körpers und dem warmen Grün des Laubhintergrundes, auf dem schimmernden Rücken der „Susanna“ (Abb. 83) zwischen dem kaltroten Mantel und dem dunklen Gartengrün; auf dem lichtblauen Waffenrock des badischen Großherzogs (Abb. 92) zwischen dem warmen Rotbraun des Pferdekörpers und dem kalten Grün des Parkes, bei dem schönsten seiner Reiterporträts, dem in der Sammlung Nabel (Abb. 80), auf dem von Lichtreflexen überschütteten braunroten Pferdekörper zwischen Graugelb und Schwarzgrün. Das beste Reiterbildnis der ganzen neueren Malerei.

Wenn man sich unter einem Koloristen einen Maler vorstellt, der mit sehr vielen und rauschenden Farben arbeitet, so irrt man Trübner gegenüber. Er

Abb. 95. Reiterbildnis Sr. Maj. des deutschen Kaisers Wilhelm II. (1906).
Städtisches Museum Köln. (Zu Seite 64.)

Abb. 96. Reiterbildnis Sr. Maj. des Königs von Württemberg Wilhelm II. (1906). Offiziers-Kasino des Dragoner-Regiments in Stuttgart. (Zu Seite 64.)

hat niemals mit vielen und besonders effektvollen Farben operiert. Erst seitdem er Luminarist geworden ist, bringt er gewisse kühne Kontraste. Die Farben seiner frühesten Bilder sind sogar recht dunkel, aber sie leben und bewegen sich in dieser Dunkelheit, weil er bis zur äußersten Tiefe über unzählige Nuancen verfügt und damit eine unbeschreibliche Glut hervorbringt. Es klingt sonderbar, aber es ist so: Sein koloristisches Talent — man könnte auch sagen Genie — offenbart sich vielleicht am stärksten in der farbigen Wirkung, die er mit einer Farbe, die allgemein als das Gegenteil von Farbe genommen wird, mit Schwarz erzielt. Sein Bildnis des Malers Schuch (Abb. 45) ist als koloristische Leistung eine der bedeutendsten, die es überhaupt gibt. Wie das lebendige Schwarz dieser Kleidung zwischen dem Grün des Sessels und der Tischdecke steht, wie wundervoll der Gegensatz des bleichen Fleisches und der weißen Wäsche dazu wirkt, und welchen unglaublich feinen farbigen Effekt das braunrote Hutfutter in das Bild trägt, läßt sich einfach nicht beschreiben. Dann die „Dame in Grau“ (Abb. 33). Die großen Koloristen Velasquez und Manet wären stolz auf solche Malerei. Nie ist ein lebendigeres Grau gemalt worden. Und welch ein farbiger Gegensatz dazu das helle Gesicht mit dem roten Bande im blonden Haar und diese einzig gemalten Hände! Ein unfruchtbares Beginnen, die Wirkung von Farben und ihr Vibrieren beschreiben zu wollen. Dieser bleiche Körper des Christus mit der blutroten Wunde am Fuß und dem weißen Tuch — kann man schildern, wie das Licht in Schönheit darüber hinflutet? —

Deutschland ist nicht reich genug an guten Malern, als daß eine Erscheinung wie Trübner nicht außerordentliche Beachtung verdiente. Er kann als Maler aber nicht leicht wichtig genug genommen werden, und man darf um so stolzer auf sein Dasein sein, als er als Künstler in seinen Tugenden wie in seinen Fehlern ein prachtvoller, typischer Repräsentant deutscher Art und deutschen Wesens ist. In seiner Festigkeit und Ehrlichkeit, in seiner Treue gegen sich selbst und seine Ideale, in seinem ruhigen, stillen Vorwärtsstreben, in der Sicherheit und Solidität seiner Arbeit und in seinem unentwegten Eintreten für die Kunst und ihre höheren Rechte ist er eine der markantesten und sympathischsten Erscheinungen in der neueren Kunst, ein würdiger Nachfolger der Größten, deren Andenken die Geschichte bewahrt.

Abb. 97. Kandelaber für ein Siegesdenkmal, mit Verwendung erbeuteter Kanonenläufe (1889).

Verzeichnis der Abbildungen.

Abb.		Seite
	W. Trübner. (Titelbild.)	2
1.	Wilhelm Trübner im 22. Lebensjahre	3
2.	In der Kirche (1869). Kunsthalle Karlsruhe	4
3.	Junge mit Halskrause (1871)	5
4.	Junge am Schrank (1871). Staats-Galerie Stuttgart	6
5.	Raufende Buben (Juli 1872). Im Besitz des Herrn Biermann, Bremen	7
6.	Mädchen auf dem Kanapee (April 1872). Königl. National-Galerie, Berlin	9
7.	Im Atelier (1872). Königl. Neue Pinakothek zu München	10
8.	Studienkopf im Profil (1872). In Privatbesitz	11
9.	Zeitunglesender Mohr (1872). Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt a. M.	12
10.	Mohr mit Blumen (1872). Im Besitz des Herrn Generalkonsul Oppenheim, Frankfurt a. M.	13
11.	Singender Mönch (1873)	13
12.	Selbstporträt (1873). Galerie Dresden	14
13.	Beim römischen Wein (1873). In Privatbesitz	15
14.	Vater des Künstlers (1873)	16
15.	Mutter des Künstlers (1873)	17
16.	Porträt des Bürgermeisters Wilh. Hoffmeister aus Heidelberg (September 1872). Besitzer: Herr Hermann Nabel, Berlin	19
17.	Dame mit japanischem Fächer (1873). Kunsthalle Bremen	20
18.	Herrnporträt (1873). Kunsthalle Hamburg	21
19.	Herr mit Papierrolle (1873)	22
20.	Im Heidelberger Schloß (1873). Landesmuseum Darmstadt	23
21.	Christus im Grabe (1874)	24
22.	Auf der Herreninsel im Chiemsee (August 1874). Im Besitz der Frau Weiler, Frankfurt a. M.	25
23.	Dampfbootssteg am Chiemsee (1874). Im Besitz des Herrn Wilh. Weigand, München	26
24.	Birken (Sept. 1874). In Privatbesitz	27
25.	Selbstporträt als Einjähriger (1875)	28
26.	Bildnis eines Einjährigen (1875)	29
27.	Selbstbildnis (1875)	30
28.	Bildnis des Dichters Martin Greif (1876). Eigentum der Städtischen Sammlung Frankfurt a. M.	31
29.	Dame mit Hut und Pelz (1876)	32
30.	Dame in Grau (1876). Museum in Hagen	33
31.	Dame in Braun (1876). Im Besitz des Herrn Wilh. Weigand, München	34
32.	Weßlinger See (1876). Im Besitz des Herrn Wilh. Weigand, München	35
33.	Zimmermannsplatz (1876). Im Besitz der Hamburger Kunsthalle	36
34.	Maler Hagemeister mit Modell (Februar 1874). „Das Frühstück." Im Besitz des Herrn Hermann Nabel, Berlin	37
35.	Herreninsel im Chiemsee (1874). Kgl. National-Galerie, Berlin	38
36.	Dame mit Pelz (1876)	39
37.	Mann mit rotem Bart (1876). Im Besitz des Herrn Ullmann, Frankfurt a. M.	40
38.	Kartoffelacker (1876). Im Besitz des Herrn Holzmann, Frankfurt a. M.	41
39.	Waldinneres (1876). Im Besitz des Herrn Ullmann, Frankfurt a. M.	42
40.	Kunstpause (1876). In Privatbesitz	43
41.	Bildnis des Walzerkomponisten Jos. Gungl (1877). Im Besitz des Herrn Hermann Nabel, Berlin	44
42.	Modellpause (1877). Galerie Brera in Mailand	45
43.	Stilleben (1877). In Privatbesitz	46
44.	Mädchen mit blauem Hut (1876). Im Besitz des Herrn Hermann Nabel, Berlin	47
45.	Bildnis des Malers Carl Schuch (1876). Königl. National-Galerie, Berlin	48
46.	Knabenporträt mit Dogge (1877). In Privatbesitz	49
47.	Kampf der Lapithen und Kentauren (1877)	50
48.	Gigantenschlacht (1877). Eigentum der Galerie in Karlsruhe	51
49.	Kreuzigung (1858). Im Besitz des Herrn Malsch, Karlsruhe i. B.	52
50.	Kentaurenpaar (1878). In Privatbesitz	53
51.	Die wilde Jagd, als Deckenbild entworfen (1878)	54
52.	Dantes Hölle, fünfter Gesang (1879). Im Besitz des Herrn Professor H. Pagenstecher, Wiesbaden	55
53.	Im Bade (1876). Im Besitz des Herrn Hermann Nabel, Berlin	57
54.	Amazonenschlacht (1879). Eigentum der Kunsthandlung Fritz Gurlitt, Berlin	58
55.	Wachtparade in München (1880). Im Besitz des Herrn Martin Flersheim, Frankfurt a. M.	59
56.	Gefangennahme Friedrichs I. in der Schlacht bei Ampfing (1880). In Privatbesitz	60

Abb. Seite

57. Tilly reitet, während der Schlacht bei Wimpfen, in die Kirche, um für den glücklichen Ausgang der Schlacht den Segen des Himmels zu erflehen (1882). Im Besitz des Herrn S. Ravenstein, Frankfurt a. M. 61
58. Ludgate Hill, London (1884). In Privatbesitz 63
59. Lady Macbeth (1885). Im Besitz der Kunsthandlung Riegner in München 64
60. Atelierszene (1886). In Privatbesitz 65
61. Prinz Ruppert von der Pfalz, abgewiesen vor dem Stammschloß (1887) 66
62. Chiemsee-Landschaft mit der Fahnenstange (1891). Im Besitz des Herrn Hermann Nabel, Berlin . . . 67
63. In Amorbach (1899). Im Besitz des Herrn Gustav Hempel, Berlin . 68
64. Kastanienwald (1889). Eigentum der Kunsthandlung M. Goldschmidt & Co., Frankfurt a. M. . . . 69
65. Heidelberg (1889). Im Besitz des Herrn von Heyl, Worms . . . 70
66. Kind mit Muff (1891). Städt. Galerie zu Reichenberg i. B. . . . 71
67. Kloster Fraueninsel im Chiemsee (1891) 72
68. Kloster Fraueninsel im Chiemsee (1891). Im Besitz der Frau Kommerzienrat Albert, Wiesbaden . 73
69. Kreuzgang in Seeon (1892). Im Besitz der Kunsthandlung M. Goldschmidt & Co., Frankfurt a. M. 74
70. In Seeon (1892). Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt a. M. . . . 75
71. Kloster Seeon (1892). Im Besitz des Herrn Professor H. Pagenstecher, Wiesbaden 76
72. Porträt des Prof. Weltrich (1892). Im Besitz des Herrn Professor Weltrich, München 77
73. Ermatingen am Bodensee (1894). In Privatbesitz 78
74. Schottenjunge (1894) 79
75. Im Schwarzwald (1895). Im Besitz des Herrn Leo Panizza, Mainz 80
76. Cronberg im Taunus (1897). Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt a. M. 81
77. Kaiser Wilhelm auf dem Schlachtfelde von den Walküren begrüßt (1897) 82

Abb. Seite

78. Selbstporträt in Rüstung (1898). Im Besitz des Herrn E. Flersheim, Frankfurt a. M. 83
79. Salome (1899) 84
80. Reiterbildnis (1902). Im Besitz des Herrn Hermann Nabel, Berlin 85
81. In Amorbach (1899). Im Besitz der Kunsthandlung M. Goldschmidt & Co., Frankfurt a. M. . . . 86
82. Kürassierpatrouille (1899). Im Besitz des Herrn L. Koch, Frankfurt a. M. 87
83. Badende Susanna (1899) 88
84. Blick in den Odenwald (1900). Im Besitz des Herrn Uhle, Dresden 89
85. Dorf im Odenwald (1900). Im Besitz des Herrn Rothermund, Dresden 90
86. Postillon (1901). Galerie Weimar 91
87. Reiterbildnis (1902) 92
88. Begrüßung des Kurfürsten Karl Friedrich von Baden vor dem Stadttor in Heidelberg 1803 (1903). Stadthalle Heidelberg . 93
89. Begrüßung des deutschen Kronprinzen Friedrich durch Großherzog Friedrich I. von Baden während der Feier zum 500jährigen Universitäts-Jubiläum in Heidelberg 1886 (1903). Stadthalle Heidelberg 94
90. Schloß Hemsbach (1906). Im Besitz des Herrn Hermann Nabel, Berlin 95
91. Schloß Hemsbach mit Bank (1904). Im Besitz des Herrn Rothermundt, Dresden 96
92. Großherzog Friedrich von Baden (1905) 97
93. Porträt Sr. Magnifizenz des Bürgermeisters von Hamburg (Dr. Mönckeberg) (1905). Kunsthalle Hamburg 98
94. Großherzog Ernst von Hessen und bei Rhein (1905). Eigentum des Großherzogs von Hessen . . . 99
95. Reiterbildnis Sr. Maj. des deutschen Kaisers Wilhelm II. (1906). Städtisches Museum Köln 101
96. Reiterbildnis Sr. Maj. des Königs von Württemberg Wilhelm II. (1906). Offiziers-Kasino des Dragoner-Regiments in Stuttgart 102
97. Kandelaber für ein Siegesdenkmal, mit Verwendung erbeuteter Kanonenläufe (1889) 103

BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 21127 1199